

მოსახლეობის
4-8 ოქტომბერი 2010 თბილისი, საქართველო

ტრადიციული მრავალხმიანობის

ძენ-უთე

საერთაშორისო

სიმპოზიუმი

THE FIFTH
INTERNATIONAL
SYMPOSIUM
ON TRADITIONAL POLYPHONY

4-8 OCTOBER 2010 TBILISI, GEORGIA
P R O C E E D I N G S

საპატრულო კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო
თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENT PROTECTION OF GEORGIA
TBILISI STATE CONSERVATOIRE

შპს (UDC) 784.4 (479.22) (063)

რედაქტორები *რუსუდან წურჭუჭია*
იოსებ ქორღანია

EDITED BY *RUSUDAN TSURTSUMIA*
JOSEPH JORDANIA

ბამოცემავს მუშაობენ: *ნინო რაზმაძე*
მაკა ხარძიანი
თამაზ გაბონია

THIS PUBLICATION WAS PREPARING BY: *NINO RAZMADZE*
MAKA KHardZIANI
TAMAZ GABISONIA

- © თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი, 2012
- © International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire, 2012

ISBN 978-9941-9197-9-4

გარეკანის მხატვარი ნიკა სებისკვერადზე
Cover Design by NIKA SEBISKVERADZE

კომპიუტერული უზრუნველყოფა ლაშა ქურაშვილი, ნინო რაზმაძე
Computer Service by LASHA KURASHVILI, NINO RAZMADZE

დაბეჭდა შპს. საუნდ ორბიტში, თბილისი, საქართველო
Printed in Saund Orbit Ltd, Tbilisi, Georgia

ს ა რ ნ ე ვ ი

რედაქტორებისაგან	9
აზიური ტრადიციული პოლიფონია	
იოსებ ჟორდანია (ავსტრალია, საქართველო)	
ტრადიციული მრავალხმიანობა აზიაში: პრობლემები და პერსპექტივები	17
მუნირ ნურეტინ ბეკენი (აშშ)	
ვირტუალური პეტროფონია: კომპოზიცია, ვარიაცია, სტრუქტურა და მეხსიერება	
თურქულ კლასიკურ მუსიკაში	32
ნინო ციციშვილი (ავსტრალია, საქართველო)	
აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიანი სასიმღერო სტილის შედარებითი და	
დარგთაშორისი შესწავლა ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონოლოური	
მუსიკის კონტექსტში	42
მაიკლ ტენზერი (კანადა)	
კუნძულ ბალის გამგლანის მუსიკის პოლიფონიური ასპექტები	58
იუსიუ ლუ (ტაივანი)	
ახალი პოლიფონიური სტილის განვითარება – ტაივანელი აბორიგენების შემთხვევა	71
მარინა ქავთარაძე, ეკატერინე ზურუკური (საქართველო)	
პოლიფონიისა და მონოფონიის ურთიერთმიმართების პრობლემა ქართული ქალაქური	
ფოლკლორის მაგალითზე	84
რიე კონი (იაპონია)	
აინუს ტრადიციული მუსიკის მრავალხმიანობის სტილები და ზოგიერთი უახლესი	
ცვლილება	97
კავკასიური მრავალხმიანობა	
ალა სოკოლოვა (რუსეთი, ადიღეს რესპუბლიკა)	
ადიღეს ტრადიციული კულტურის ამბური სასიმღერო ფორმის მნიშვნელობები	
და კოდები	115
ნატალია ზუმბაძე, ქეთევან მათიაშვილი (საქართველო)	
კავკასიულ ხალხთა მრავალხმიანობა და მისი მიმართება ქართულთან (აუდიოალბომის –	
კავკასიულ ხალხთა მუსიკა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონოარქივიდან –	
მიხედვით)	133
მაია გელაშვილი (საქართველო)	
პანკისის ხეობის ქისტების ტრადიციული მუსიკის შესწავლისათვის	155
მაკა ხარბიანი (საქართველო)	
სამხმიანი სიმღერების გაერთხიანების საკითხისათვის ქართულ მუსიკალურ	
ფოლკლორში (რაჭა და სვანეთი)	163
მანანა შილაკაძე (საქართველო)	
ქართული და ადიღური ინსტრუმენტული მუსიკა მრავალხმიანობის კონტექსტში	
(ტიპოლოგიური პარალელები)	173
ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა	
ჟანა პარტლასი (ესტონეთი)	
ცვლილების კვლადკვალ: სერტუს სიმღერების წეობა (სამხრეთ-აღმოსავლეთი ესტონეთი)	185

თამაზ გაბისონია (საქართველო)	
დამწვები ხმა ქართულ მრავალხმიანობაში	196
ჯერადელ ფლორიან მესნერი (ავსტრალია)	
კარინთის მრავალხმიანი სიმღერის მნიშვნელოვანი ასპექტები. მრავალფეროვანი პოლიფონური ვოკალური ტრადიცია ადრიატიკის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ალპურ რეგიონში	211
დავით შულღიაშვილი (საქართველო)	
„უსიტყუო“ მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში	221
ელენა იოვანოვინა (სერბეთი)	
პიბრიდული ვოკალური ფორმები – ცენტრალური სერბეთის ახალი და ძველი ვოკალური სტილები და ტრადიციული მუსიკალური დიალექტების ნახაზი	236
სიმპა აროში (საფრანგეთი), პოლო ვაღდო (ესპანეთი)	
აკორდის სინტაქსის საფუძვლები ზოგიერთ მეგრულ სიმღერაში	253
ანდრეა კუზმინი (კანადა)	
ქართული პოლიფონიის გარდამავალი მემკვიდრეობა: ქართული ხალხური სიმღერების ახალი პრაქტიკისები და წარსულის მემკვიდრეობა	278
დაიდა რაინიანიტე-ვირინენე (ლიტვა)	
ლიტვური და აინური ვოკალური პოლიფონია: ზოგიერთი პარადგმა	290
მიხაილ ლობანოვი (რუსეთი)	
ევასების ერთობლივი სიმღერა და არქაული მოვლენები ბალტიისპირეთის ქვეყნების გლეხების ვოკალურ პოლიფონიაში	333
ანა პიოტროვსკა (პოლონეთი)	
გ. წ. <i>პოშური მუსიკის</i> იდეა და იმპროვიზაციის პრობლემა	349
ნინო რაზმაძე (საქართველო)	
ერთი სიმღერის განვითარების დინამიკა (<i>პატარა ხაყუარდლოს</i> მაგალითზე)	363
მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში	
ეკატერინე ონიანი (საქართველო)	
ქართული გალობის მრავალხმიანობის საკითხისათვის	377
ჯერემი ფაუცი (აშშ)	
სიმღერა და ტრადიციულობა ქართულ ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში	387
სეიმონ (ჯიქი) ჯანგულაშვილი (საქართველო)	
მრავალხმიანი მუსიკალური ქსოვილის ტრანსფორმაციის თავისებურებანი <i>გამშვენებულ</i> საგალობლებში	401
ჯონ ა. გრემი (აშშ)	
იფლიან ნიკოლაძე: ქართულ ძღისპირთა რედაქტორი	425
ეკატერინე დიასამიძე (საქართველო)	
მრავალხმიანობის ფორმები რუსულ საეკლესიო გალობაში (მე-17 საუკუნით დათარიღებული საგალობლების მაგალითზე)	447
ბაია შუჟუნაძე (საქართველო)	
XIX საუკუნის ქართული საგალობლო ტრადიციის ახალი ტენდენციები	459
ნინო ნანეიშვილი (საქართველო)	
გამშვენებათა სტრუქტურული ფორმულები ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის ძღისპირებში	472
ტრადიციული მუსიკის ისტორიული ჩანაწერები	
გერდა ლეხლიტინერი (ავსტრია), ნონა ლომიძე (ავსტრია, საქართველო)	
ზოგიერთი მოსაზრება მრავალხმიანი მუსიკის ადრინდელი ჩანაწერების ინტერპრეტაციის შესახებ	484

ფრანც ფუედერმაირი (ავსტრია) მეგრული სიმღერის სამი შედევრი, ნაწერილი რობერტ ღახის მიერ 1916 წელს	503
ტრადიციული მრავალხმიანობის შესწავლა ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით	
მორიმოტო მასაკო, ჰონდა მანაბუ, ნიშინა ემი, კაგაი ნორიე, ოოჰაში ცუტომუ (იაპონია) ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერითი სტრუქტურის კვლევა: რხევის სტრუქტურის რაოდენობრივი ანალიზი	517
კაგაი ნორიე, მორიმოტო მასაკო, ჰონდა მანაბუ, ონოდერა ეიკო, ნიშინა ემი, ოოჰაში ცუტომუ (იაპონია) ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერის სტრუქტურის შესწავლა: ტემპირებული სტრუქტურის ანალიზი	527
ნონა ღოშიძე (ავსტრია, საქართველო) კახური სიმღერების გაშიფვრის საკითხები	538
ტრადიციული და პროფესიული ხელოვნება	
დეილა მარუაშვილი (საქართველო) ქართული ხალხური პოლიფონიის ტრადიციების გარდატეხა პროფესიულ მუსიკაში	555

CONTENTS

From the Editors	12
Asian Traditional Polyphony	
Joseph Jordania (Australia, Georgia) Traditional Polyphony in Asia: Problems and Perspectives	24
Münir Nurettin Beken (USA) Virtual Heterophony: Composition, Variation, Texture and Memory in Turkish Classical Music	36
Nino Tsitsishvili (Australia, Georgia) A Comparative and Interdisciplinary Study of East Georgian Polyphonic Song Styles in the Context of Middle Eastern and Central Asian Monophonic Music	50
Michael Tenzer (Canada) Polyphonic Aspects of Balinese Gamelan Music	63
Yu-Hsiu Lu (Taiwan) Development of a New Polyphonic Style – Case of the Taiwan Aborigines	77
Marina Kavtaradze, Ekaterine Buchukuri (Georgia) The Problem of Interrelation Between Polyphony and Monophony on the Example of Georgian Urban Musical Folklore	91
Rie Kôchi (Japan) On the Polyphonic Singing Styles in Ainu Traditional Music and Some Recent Changes	104
Caucasian Polyphony	
Alla Sokolova (Russia, Republic of Adyghea) The Meanings and Codes of the Amoebean Form of Singing in the Adyghe Traditional Culture	123
Natalia Zumbadze, Ketevan Matiashvili (Georgia) Caucasian Peoples' Polyphony and Its Relation with Georgian Polyphony (According to the Audio Album – <i>The Music of the Caucasian Peoples – from the Phonogram Archives of Tbilisi State Conservatoire</i>)	143
Maia Gelashvili (Georgia) On the Study of the Traditional Music of the Kists (Chechens and Ingushes) from the Pankisi Gorge of Georgia	159
Maka Khardziani (Georgia) On the Change of Three-Part Songs into One-Part Songs in Georgian Traditional Music (Racha and Svaneti)	168
Manana Shilakadze (Georgia) Georgian and Adyghe Music in the Context of Polyphony (Typological Parallels)	177
Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony	
Žanna Pärtlas (Estonia) Retracing Processes of Change: the Case of the Scales of the <i>Setu</i> Songs (Southeast Estonia)	190
Tamaz Gabisonia (Georgia) The Starting Voice in Georgian Polyphony	201
Gerald Florian Messner (Australia) Significant Aspects of Carinthian Multi-Part Singing. Part of the Diverse Polyphonic Vocal Tradition in the South Eastern Alpine Adriatic Region	216

Davit Shughliashvili (Georgia)	
"Wordless" Polyphony in Georgian Traditional Music	227
Jelena Jovanović (Serbia)	
Hybrid Vocal Forms - Mixture of Older and More Recent Vocal Styles and of Traditional Music Dialects in Jasenica Region in Central Serbia	242
Simha Arom (France), Polo Vallejo (Spain)	
Outline of a Syntax of Chords in Some Songs from Samegrelo	266
Andrea Kuzmich (Canada)	
The Transnational Ancestry of Georgian Polyphony: Other Practitioners of Traditional Georgian Songs and Narratives of the Past	283
Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė (Lithuania)	
Lithuanian and Ainu Vocal Polyphony: Certain Parallels	306
Mikhail Lobanov (Russia)	
Joint Singing of the Vespers and Archaic Phenomena in the Peasants' Multipart Singing in the Baltic Countries	339
Anna Piotrowska (Poland)	
The Notion of so Called <i>Gypsy music</i> and the Tradition of Improvisation	356
Nino Razmadze (Georgia)	
The Dynamics of the Evolution of One Song (on the example of <i>Patara Saqvarelo – My Little Love</i>)	368
Polyphony in Sacred Music	
Ekaterine Oniani (Georgia)	
On the Polyphony of Georgian Chant	381
Jeremy Foutz (USA)	
Ancientness and Traditionality in Georgian Traditional Vocal Music	395
Simion (Jiki) Jangulashvili (Georgia)	
Specific Features of the Polyphonic Musical Texture Transformation in <i>Decorated Chanting</i>	409
John A. Graham (USA)	
Ivliane Nikoladze: The Alternate Redacteur of the Georgian Heirmoi	432
Ekaterine Diasamidze (Georgia)	
Polyphonic Forms in 17th century Russian Liturgical Music	452
Baia Zhuzhunadze (Georgia)	
New Tendencies in the Nineteenth-Century Georgian Chanting Tradition	464
Nino Naneishvili (Georgia)	
Ornamented Structural Formulas in the Easter Heirmoses	475
Historical Recordings of Traditional Music	
Gerda Lechleitner (Austria), Nona Lomidze (Austria, Georgia)	
Some Considerations on the Interpretation of Multipart Music on Early Sound Documents	492
Franz Födermayr (Austria)	
Three Masterpieces of Megrelian Song Recorded by Robert Lach in 1916	506
Study of Traditional Polyphony by the Application of Digital Media	
Morimoto Masako, Honda Manabu, Nishina Emi, Kawai Norie, Oohashi Tsutomu (Japan)	
Study on Sound Structure of Georgian Traditional Polyphony: Quantitative Analysis of Its Fluctuation Structure	521
Kawai Norie, Morimoto Masako, Honda Manabu, Onodera Eiko, Nishina Emi, Oohashi Tsutomu (Japan)	
Study on Sound Structure of Georgian Traditional Polyphony: Analysis of Its Temperament Structure	532

Nona Lomidze (Austria, Georgia)	
Challenges in Musical Transcriptions of Kakhetian Songs	541
Traditional and Art Music	
Leila Maruashvili (Georgia)	
Refraction of Georgian Folk Polyphony in Professional Music	562

რედაქტორებისაბაზა

წინამდებარე კრებულში შესულია ტრადიციული მრავალხმიანობის მეხუთე საერთაშორისო სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი მოხსენებები. სიმპოზიუმი ჩატარდა 2010 წლის 4-8 ოქტომბერს, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, საქართველოს პრეზიდენტის პატრონაჟითა და საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს დაფინანსებით. ორგანიზატორები იყვნენ თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი და ქართული ხალხური მუსიკის საერთაშორისო ცენტრი.

სიმპოზიუმმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა, რომ ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევა სულ უფრო და უფრო დიდ ადგილს იკავებს თანამედროვე მსოფლიო ეთნომუსიკოლოგიაში. სწორედ 2010 წელს ჩამოყალიბდა ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის ჯგუფი ICTM-ის ფარგლებში და ჩატარდა ამ ჯგუფის პირველი შეხვედრა კუნძულ სარდინიაზე. ცოტა მოგვიანებით ვენაში გამთავი და 2008 წელს მრავალხმიანობის შესახებ ჩატარებული კონფერენციის მასალები, სადაც ასევე მოთავსებული იყო ევროპული მრავალხმიანობის კვრების ტრადიციული ტერმინოლოგიის დეტალური აღწერა. სწორედ მრავალხმიანობისადმი გაზრდილი ინტერესის გამოა, რომ მრავალხმიანობის თემატიკით დღეს დაინტერესებული არიან ბევრი ისეთ ქვეყანაშიც, სადაც ადრე ამ ფენომენს ყურადღება საერთოდ არ ექცეოდა.

თვით მეხუთე სიმპოზიუმის ცენტრალური თემაც დაკავშირებული იყო მრავალხმიანობის შესწავლის ახალ პერსპექტივებთან. ჩვენი სიმპოზიუმების ჩატარების ისტორიაში პირველად ტრადიციულად არსებულ ფართო პროგრამას დამატა ახალი, სპეციალური თემა. ვფიქრობთ, რომ ყველა მომღვწეო სიმპოზიუმსაც ექნება ასეთი სპეციალური თემა.

2010 წელს მონაწილეებს შევთავაზეთ თემა **აზიური ტრადიციული მრავალხმიანობა**. რამ გაანპირობა ჩვენი არჩევანი? აზია, რომელიც ტრადიციული ერთხმიანობის ცენტრად ითვლება, მრავალხმიანობის უაღრესად საინტერესო, სწორედ ბევრისათვის უცნობ ტრადიციებს მოიცავს. სწორედ ამ, ჯერჯერობით უცნობი მრავალხმიანობის კვრების მიმოხილვას ეძღვნებოდა, ძირითადად, იოსებ ჟორდანიას (ავსტრალია, საქართველო) მოხსენება. მუნიერ ნუგეტინ ბუკენი (აშშ) შეეხო ვ.წ. *კორტუალური პეტროფონიის* საკითხებს თურქულ მუსიკაში. ნინო ციციშვილის (ავსტრალია, საქართველო) მოხსენებაში განხილული იყო ქართული მრავალხმიანობის შესახებ ისტორიულ-კულტურული კავშირები შუა აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონოლოურ მუსიკასთან. კანადელი მეცნიერის, მაიკლ ტენზერის მოხსენება შეეხო კუნძულ ბალის ტრადიციული ორკესტრის გაშვლების მუსიკის მრავალხმიანობის სხვადასხვა საკითხს. ტაივანელი მეცნიერის, თუ-ხიუ ლუს მოხსენება მიეძღვნა ტაივანურ ტრადიციულ მუსიკაში ახალი პოლიფონიური სტილის განვითარებას. მარინა ქავთარაძისა და ეკატერინე ბუჩუკურის (საქართველო) ერთობლივი მოხსენება მიეძღვნა პოლიფონიისა და მონოფონიის ურთიერთმიმართების პრობლემებს ქართულ ქალაქურ ფოლკლორში. სიმპოზიუმისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანი იყო ხალხური მრავალხმიანობის მსოფლიოში ყველაზე უფრო იზოლირებული მრავალხმიანობის ტრადიციის მატარებლების, წრდილოეთ იაპონიაში მცხოვრები აინების ტრადიციებს გაეცნო, რაზეც მოხსენება პჰონდა კუნძულ ხოკაიდოდან ჩამოსულ მკვლევარს, რეე კონის.

სიმპოზიუმის მეორე დღე თემატიკური ბირთვი შეადგინა **კავკასიური მრავალხმიანობისადმი** მიძღვნილმა მოხსენებებმა. სასიხარულო იყო ეთნომუსიკოლოგ ალა სოკოლოვას მონაწილეობა ადიღეან, რომელმაც, ზოგადპოლიტიკური და მგზავრობასთან დაკავშირებული პრაქტიკული სირთულეების მოხსენებად, შეხება მოახსენა სიმპოზიუმზე და ილაპარაკა ადიღეურ ტრადიციულ მუსიკაში აშუაბური სიმღერის შესახებ. ნატალია ზუმბაძისა და ქეთევან მათიაშვილის (საქართველო) ერთობლივი

მოხსენება მიუძღვნა კავკასიულ ხალხთა მრავალხმიანობას და მის მიმართებას ქართულ მრავალხმიანობასთან. მათა გულაშვილის (საქართველო) მოხსენება დაეთმო პანკისის სეოპის მცხოვრები ქისტების ტრადიციული მუსიკის შესწავლას. მაკა ხარბიანმა (საქართველო) ილაპარაკა დასავლეთ საქართველოს მთიანეთში სამხმინი სიმღერების გაერთხმანების საკითხის შესახებ. ქართველი მეცნიერი, მანანა შილაძე, რომელიც სიმპოზიუმის მზადების პერიოდში გარდაიცვალა, წარმოდგენილი იყო სამსკენლო მოხსენებით, რომელიც ეძღვნებოდა ქართული და ადიღეური ინსტრუმენტული მუსიკის მრავალხმიანობის საკითხებს.

ტრადიციულად, სიმპოზიუმის ერთ-ერთ ყველაზე უფრო დიდ ჯგუფს შეადგენდა თემა – **ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები და მუსიკალური ენა**. ჟანა პარტლასმა (ესტონეთი) ისაუბრა ესტონეთისათვის უნიკალური მრავალხმიანობის მქონე ჯგუფის, სერეს სიმღერების წყობის შესახებ. თამაზ გაბისონიამ (საქართველო) საეციალური მოხსენება მიუძღვნა დამწვევ ხმას და მის მიმდევლობას ქართულ მრავალხმიანობაში. ჯერადღ ფლორიან მესნერის (ავსტრალია) მოხსენება შეეხებოდა კარინთის მრავალხმიანობას და ზოგადად მრავალხმიან ვოკალურ ტრადიციას ადრიატიკის სამხრეთ-აღმოსავლეთ აღმურ რეგიონში. დავით შუღლიაშვილის მოხსენება (საქართველო) ეძღვნებოდა ქართულ მრავალხმიან სიმღერებს, რომლებიც მოკლებულია სიტყვიერ (აზრობრივ) ტექსტს. ულანა თიფანოვი (სერბეთი) შეეხო ცენტრალური სერბიის ახალი და ძველი ვოკალური სტილებისა და ტრადიციული მუსიკალური დიალექტების შესაბამის შედგად მიღებულ პიბრიულ ვოკალურ ფორმებს. სიმპა არიშმა (საფრანგეთი) და პოლო ვალეკომ (ესპანეთი) წარმოადგინეს ერთობლივი მოხსენება მეგრულ სიმღერებში აკორდული სინტაქსის საფუძვლების შესახებ. ანდრეა კუხიშინა (კანადა) ისაუბრა ქართული ხალხური სიმღერების ახალი პრაქტიკოსებისა და წარსულის შემცველობის შესახებ. დავით რაჩიუნიტე-ვიზინიენი (ლიტვა) წარმოადგინა ლიტვეური და აინური ვოკალური პოლიფონიის შედარებითი კვლევის შედეგები. მიხაილ ლიბანოვის (რუსეთი) მოხსენება ეხებოდა ვესების ერთობლივ სიმღერასა და არქაული მიუღწევებს ბალტიკიპრეთის ხალხების მრავალხმიან ტრადიციებში. ანა პოტროუსკას (პოლონეთი) მოხსენების თემა ბოშურ მუსიკაში იმპროვიზაციის პრობლემა იყო. ნინო რაზმაძის (საქართველო) მოხსენება დაეთმო ერთი ქართული სიმღერის (ატარა *საყვარელი*) ისტორიული განვითარების დინამიკას.

თემა **მრავალხმიანობა სახულიერო მუსიკაში** ასევე მრავალფეროვნად იყო წარმოდგენილი (ძირითადად სასკენლო მოხსენებების სახით). გეორგინე ონიანმა (საქართველო) ისაუბრა ქართული გალობის მრავალხმიანობის პრინციპულ საკითხებზე. ჯერემი ფაუკის (აშშ) კვლევა მიუძღვნა სიმღერის და ტრადიციულობის საკითხს ქართულ ხალხურ მუსიკაში და ზოგადად ქართულ კულტურაში. სეიმონ (ჯიქი) ჯანგულაშვილს (საქართველო) პქინდა პრეზენტაცია ქართულ ე.წ. *გამშვეწველ* საგალობლებში მრავალხმიანი მუსიკალური ქსოვილის ტრანსფორმაციის თავისებურებების შესახებ. ჯონ ა. გრემმა (აშშ) წარმოაჩინა იდლიანე ნიკოლაძის, როგორც ქართულ ძღისპირთა რელიკტორის ღვაწლი. გეორგინე დიასამიძე (საქართველო) შეეხო მრავალხმიანობის ფორმებს რუსულ საკლესიო გალობაში მე-17 საუკუნის რუსული საგალობლების მაგალითზე. ბაია ეკუწენაძე (საქართველო) განიხილა XIX საუკუნის ქართული საგალობლო ტრადიციის ახალი ტენდენციები. ნინო ნაწიშვილი (საქართველო) შეეხო ადღამის ძღისპირებში გამშვეწვებათა სტრუქტურულ ფორმულებს.

თემა **ტრადიციული მუსიკის ისტორიული ჩანაწერები** ამჯერად წარმოდგენილი იყო ორი მოხსენებით მხოლოდ კენის ფონოგრაფიკში დაცული მასალების შესახებ: გერდა ლეხლიატენება (ავსტრია) და ნინა ლიშიძის (ავსტრია, საქართველო) ისაუბრეს კენის ფონოგრაფიკში არსებული მრავალხმიანი მუსიკის ადრინდელი ჩანაწერების ინტერპრეტაციის შესახებ, ხოლო ფრანკ ფოიდერმაირი (ავსტრია) შეეხო რობერტ ლახის მიერ 1916 წელს ჩაწერილი მეგრული და კახური სიმღერების

კოლექციას.

მოსხენებების მეორე ვაგუფი ექვნიებოდა თემას – **ტრადიციული მრავალხმიანობის შესწავლა ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით**. ამ სფეროში განსაკუთრებით აქტიურობენ იაპონელი და ავსტრიელი მეცნიერები, ამ სფეროს დიდერგები საერთაშორისო მაშტაბით. მორიმოტო მასაკოს, პონდა მანაბუს, ნიშინა ემის, კავაი ნორიეს, ოოკაში ცუტომუს (იაპონია) ერთობლივი პრეზენტაცია შეეხებოდა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერითი სტრუქტურების კვლევაში რკეის სტრუქტურის რაოდენობრივ ანალიზს ასევე ვაგუფური იყო მეორე პრეზენტაციაც, წარმოდგენილი ნორიე კავაის, მორიმოტო მასაკოს, პონდა მანაბუს, ონიდერა ეიკოს, ნიშინა ემის, ოოკაში ცუტომუს (იაპონია) მიერ. მათი მოხსენება შეეხებოდა ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ბგერითი სტრუქტურის შესწავლას ტექნიკური სტრუქტურის ანალიზის საფუძველზე. ნინა ლომიძემ (ავსტრია, საქართველო) ისაუბრა კახური სიმღერების გაშიფვრაში ახალი ტექნოლოგიური საშუალებების გამოყენების პერსპექტივებზე.

და ბოლოს, მხოლოდ ერთი მოხსენებით იყო წარმოდგენილი თემა **ტრადიციული და პროფესიული ხელოვნება**. დივილა მარუაშვილმა (საქართველო) ისაუბრა ქართული ხალხური პოლიფონიის ტრადიციების გარდატეხის შესახებ პროფესიულ მუსიკაში.

სხივების მსვლელობამ დაადასტურა, რომ სიმპოზიუმზე გამოცხადებული სპეციალური თემა კარგ სტიმულს იძლევა შედარებით მივიწყებული ან განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი თემატიკის გასააქტიურებლად და ხელს უწყობს ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ასპექტების გამდიდრებას გადაწყდა, რომ შემდგომი სიმპოზიუმის სპეციალური თემა იქნება ტრადიციული მრავალხმიანობის შედარებითი კვლევა.

მოსხენებებისადმი მიძღვნილი შესავალი წერილი გვინდა დავამთავროთ იმის აღნიშვნით, რომ გარდა სამეცნიერო მოხსენებებისა, სიმპოზიუმზე, როგორც ყოველთვის, გაიმუშებთ ელვრდა ტრადიციული მრავალხმიანობა ცოცხალი შესრულებით. საკონცერტო პროგრამა იმდენად ინტესიური იყო, რომ სიმპოზიუმის მონაწილეებს ზოგჯერ რთული არჩევანის გაკეთება უწყევდათ, რომ გადაეწყვიტათ – ფართო მსმენელისთვის გაეკეთებინა შეადგის კონცერტს დასწრებოდნენ თუ საინტერესო სამეცნიერო სესიას. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი აღმოჩნდა სიმპოზიუმის გახსნის საზეიმო კონცერტი, რომელიც მიდიანად საბავშუო ფოლკლორის დავითი და კარგად დაგეგმვა ქართული ხალხური სიმღერის სამომავლო პერსპექტივა.

შეადგისა და სადამოს კონცერტებზე ისმოდა არა მარტო ქართული და კავკასიური, არამედ ბალკანური, ბალტიური, ბრიტანული მრავალხმიანი ნიმუშებიც. სიმპოზიუმის ოგანიზატორების სურვილი – აუდიტორიას წარუდგინონ მსოფლიო მრავალხმიანობის შემსრულებელი ახალი სახეები – თანდათან ხორცს ისხამს. სიმპოზიუმის საკონცერტო პროგრამის მშვენიერად იქცა სპეციალურად მოწყობილი ავსტრიული ტრიო (*Lindabrunner Dreigesang*), რომელმაც ოდლის შესანიშნავი შესრულებით მსმენელს დიდ სიამოვნებასთან ერთად აღპების სურნელება შეაგრძნოინა.

ტრადიციული მრავალხმიანობის VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის წარმატებამ დაადასტურა, რომ სულ უფრო იზრდება თბილისის მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის პრესტიჟი მსოფლიოში და რომ თბილისის სიმპოზიუმებისადმი ინტერესი და მისი მასშტაბები, მოსალოდნელია, ახლო მომავალში კიდევ უფრო გაიზარდოს.

რუსუდან წერწეშა
თბილისი, თბილისი

FROM THE EDITORS

This volume contains full texts of the papers delivered at the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. The symposium was held at Tbilisi State Conservatoire, on October 4-9 2010 under the patronage of the President of Georgia, and with active material support from the Georgian Ministry of Culture and Monuments Protection. Organizers: Tbilisi State Conservatoire, the International Research Center for Traditional Polyphony and the International Centre for Georgian Folk Music.

The symposium clearly demonstrated that research into traditional polyphony is becoming an increasingly important part of contemporary musicological research. It was in 2010 that a new ICTM study group, dedicated to the study of traditional polyphony, was established on the basis of the ICTM. In the same year the study group had a first meeting in Sardinia. Some time later an important publication, containing the proceedings of the 2008 Vienna conference on European traditional polyphony, appeared. The publication contained the newly completed lexicon of traditional European terms for traditional polyphony. Because of increasing interest in vocal polyphony, today the research of traditional polyphony is carried out in some of the countries where this phenomenon was totally neglected in the past.

The central theme for the fifth symposium was also directly connected to the perspectives of research into traditional polyphony. For the first time in the history of our symposia (including the conferences of the 1980s), a special new theme was introduced. This theme was added to the existing wide range of topics, allowing scholars to present the results of their research connected to traditional polyphony in the widest possible way. It was decided that a specific single theme will be added to the existing themes.

Asian Traditional Polyphony was the theme introduced specially to the program of the fifth symposium. Asia, the most populous continent, known to ethnomusicologists as the symbol of monophonic singing traditions, is the home of several extremely interesting, complex, and often unknown polyphonic traditions. It was mostly these unknown traditions of Asian vocal polyphony that the paper of Joseph Jordania (Australia, Georgia) discussed. Münir Beken (USA) discussed the problems of so-called Virtual Heterophony in Turkish Classical Music. Nino Tsitsishvili (Australia, Georgia) dedicated her paper to the possible historical and cultural links of East Georgian so-called "long" Polyphonic Song to Middle Eastern and Central Asian monophonic music. Michael Tenzer (Canada) presented a paper on the Polyphonic Aspects of Balinese Gamelan music. Taiwanese scholar Yu-Hsiu Lu talked about the development of a New Polyphonic Style among the aboriginal mountain dwellers of Taiwan. Marina Kavtaradze and Ekaterine Buchukuri (both of Georgia) dedicated their paper to the problem of the interrelation between polyphony and monophony (using the example of Georgian urban folklore). The participation of the Japanese scholar Rie Kôchi was of particular interest, as she talked on Ainu polyphonic traditions, representing arguably the most isolated polyphonic tradition in the world.

The second group of papers were united by the theme **Caucasian Polyphony**. In view of the political tension between Georgia and Russia the participation of Alla Sokolova (Russia, Republic of Adygea) from Maikop was particularly welcome. She talked about the amoebean form of singing in the Adyghe traditional singing. Natalia Zumbadze and Ketevan Matiashvili (Georgia) presented a paper based on comparative analyses of North Caucasian and Georgian traditional polyphony, based on materials present on the album – *The Music of the Caucasian Peoples* – from the Phonogram Archives of Tbilisi State Conservatoire. Maia

Gelashvili (Georgia) discussed the traditional music of the Kists (Chechens and Ingushes) living in the Pankisi Gorge of Georgia. Maka Khardziani (Georgia) discussed the transformation of three-part songs into one-part songs in Georgian music. Her research was based on material from the mountain regions of western Georgia (Racha and Svaneti). Manana Shilakadze (Georgia), who sadly passed away while the symposium was in preparation, had a poster presentation on typological parallels between Georgian and Adyghe polyphony.

The theme **Regional Styles and Musical Language of Traditional Polyphony** as usual, was represented by a large group of papers at the symposium. Žanna Pärtlas (Estonia) presented the peculiarities of the processes of change in the scales of the Setu polyphonic songs from South-East Estonia. Tamaz Gabisonia (Georgia) discussed the importance of the starting voice in Georgian traditional polyphony. Gerald Florian Messner (Australia) had a presentation on Corinthian polyphony as a part vocal polyphonic tradition in the south-eastern Alpine Adriatic region. Davit Shughliashvili (Georgia) presented a paper dedicated to Georgian polyphonic songs based on nonsense syllables. Jelena Jovanović (Serbia) talked about the new hybrid forms of polyphony in central Serbia, formed as a mixture of older and more recent vocal styles in the Jasenica region. Continuing their research into the harmonic language of Georgian traditional polyphony, Simha Arom (France) and Polo Vallejo (Spain) presented a paper dedicated to the syntax of chord progressions in Megrelian songs. Andrea Kuzmich (Canada) talked about the transnational ancestry of Georgian polyphony, represented in the traditional narratives. Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė from Lithuania presented a comparative analysis of Lithuanian and Ainu (north Japan) vocal polyphony. Mikhail Lobanov (Russia) had a presentation on communal singing of the Vepses and some archaic phenomena in peasants' multipart singing in Baltic countries. Anna Piotrowska (Poland) had a presentation on the tradition of improvisation in *Gypsy music*. Nino Razmadze (Georgia) discussed the dynamics of the evolution of a single Georgian polyphonic song (based on the example of the Gurian *My Little Love*).

The topic **Polyphony in Sacred Music** united several papers, displayed as board presentations, and chiefly dedicated to Georgian church music. Ekaterine Oniani (Georgia) discussed some issues of the Polyphony of Georgian Chant. Jeremy Foutz (USA) presented his understanding of the notion of "archaic" and "traditional" in Georgian music and culture. Svimon (Jiki) Jangulashvili (Georgia) presented materials for the topic on musical texture in so-called *decorated* chant. John A. Graham (USA) had a presentation on Ivlane Nikoladze, the editor of the Georgian heirmoi. Ekaterine Diasamidze (Georgia) discussed the early forms of polyphony in Russian chant, Baia Zhuzhunadze (Georgia) discussed the new tendencies in Georgian chanting tradition in the nineteenth-Century, and finally Nino Naneishvili (Georgia) presented materials on the ornamented structural formulae in the Easter Heirmoses.

Two papers were presented on the topic of **Historical Recordings of Traditional Music**, both from Austria. Gerda Lechleitner (Austria) and Nona Lomidze (Austria, Georgia) presented a joint paper on the interpretation of multipart music on early sound documents, and Franz Foedermayr (Austria) discussed three masterpieces of Megrelian song, recorded by Robert Lach during the first World War.

Another group of papers was dedicated to the topic **Study of Traditional Polyphony by the Application of Digital Media**. This group consisted of papers from Japan and Austria, arguably the leaders of scholarly research in this sphere. A group of Japanese scholars, consisting of Morimoto Masako, Honda Manabu, Nishina Emi, Kawai Norie and Oohashi Tsutomu presented their findings on the study on a quantitative analysis of the fluctuation structure of Georgian traditional polyphony. Norie Kawai, Morimoto Masako, Honda Manabu, Onodera Eiko, Nishina Emi and Oohashi Tsutomu presented the results of a study of the tempered structure of Georgian traditional polyphony. Nona Lomidze (Austria, Georgia) presented the new

technology of musical transcriptions of Kakhetian long songs.

And finally, a single paper was presented with the theme **Traditional and Art Music**. Leila Maruashvili (Georgia) discussed the refraction of Georgian traditional polyphony in professional music.

The success of the symposium proved the success of introducing a special theme to the thematic of the symposium and attracting the interest of scholars to the relatively neglected (or extremely important) topics of the study of traditional polyphony. It was decided that the next symposium will have a special theme dedicated to comparative methods in studying traditional polyphony.

We would like to finish our introduction by acknowledging the importance of the rich concert program that runs in parallel with the scholarly symposium. Live sounds of traditional polyphony from different polyphonic traditions resounded within the walls of the Tbilisi State Conservatory throughout the whole symposium. The concert program was so intense that symposium participants sometimes faced an impossible task in choosing between an interesting scholarly session and the performance of an interesting polyphonic tradition by the bearers of the tradition. Symposium opening concert, completely dedicated to children's folklore and children ensembles, was particularly impressive. The opening concert allowed symposium participants to see clearly the future perspectives of Georgian traditional polyphony.

At the afternoon concerts listeners were able to hear not only live examples of Georgian and Caucasian traditional polyphony, but choral traditions from Balkans, Baltic countries and Great Britain as well. The desire of the symposium organizers to present new cultures, new faces and new ensembles from different polyphonic traditions of the world is gradually becoming a reality. One of the central features of the concert program of the symposium was the performance of Austrian village singers, the trio *Lindabrunner Dreigesang*. Their brilliant yodeling and authentic stage presence brought great pleasure and let the listeners feel the fragrance of the Alp mountains.

The success of the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony is a testimony to the growing international prestige of the International Research Centre for Traditional Polyphony, and an indication that the range and popularity of the Tbilisi polyphonic symposia will most likely grow in the coming years.

Rusudan Tsurtsumia
Joseph Jordania

აზიური ტრადიციული პოლიფონია

ASIAN TRADITIONAL POLYPHONY

ტრადიციული მრავალხმიანობა აზიაში:
პროგნოზები და პერსპექტივები

თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო სიმპოზიუმების მუდმივ მონაწილეებს ესსიმბათ, რომ წყნ არასოდეს გეჭონია რომელიმე ერთი რეგიონისადმი (ან ერთი პრობლემისადმი) მიძღვნილი თემა. სხვათა შორის, ეს არ ყოფილა არც 80-იან წლებში თბილისსა და ბორჯომში ჩატარებულ კონფერენციებზე. სპეციალური თემის დამატებაზე ადრეც გეჭონია საუბარი და, აი, მეოთხე სიმპოზიუმის შემდეგ გადაწყდა, რომ წვენი სიმპოზიუმების ტრადიციული უაღრესად ფართო თემატიკისათვის, რომელიც თორმეტ საკითხს მოიცავს, დაგვემატებინა კიდევ ერთი, (კვლევადი თემა. ასეთი თემა შეიძლება ეხდნებოდეს რომელიმე ერთ მოვლენას (მაგალითად, ბურდონი), ან რომელიმე ერთ რეგიონს (მაგალითად, აზია), რომელიმე კვლევით მეთოდს (მაგალითად, შედარებითი კვლევა), ანდა ტერმინოლოგიურ საკითხს (მაგალითად, რა არის მრავალხმიანობა). აშკარაა, რომ ეს უნდა იყოს ისეთი საკითხი, რომელიც განსაკუთრებით აქტუალურია ტრადიციული მრავალხმიანობის, როგორც საერთაშორისო ფენომენის, შესწავლის საქმეში.

მესხეთე საერთაშორისო სიმპოზიუმისათვის ასეთ თემად ავირჩიეთ აზია, ანუ მრავალხმიანობის კრები აზიის კონტინენტზე. ზოგიერთი შეიძლება გაუკუიოდეს ეს არჩევანი, რადგან აზია ეთნოგეოგრაფიკულად შორის ფართოდაა ცნობილი, როგორც მსოფლიოში ყველაზე დიდი მონოეთნიკური რეგიონი, სადაც ძალიან იშვიათად თუ წააწყდებით მრავალხმიანობის პატარა ელემენტებს. წყნ მოხსენებაში მე შევეცდები დავასაბუთო, რომ ეს შეხედულება მცდარია და დავარწმუნო მსმენელები, რომ აზიაში დღესაც არსებობს მრავალხმიანობის უაღრესად მდიდარი, საინტერესო და, სწორედ, სრულებით შეუსწავლელი ტრადიციები. ზოგიერთი მრავალხმიანი ტრადიციის ნიმუშებსაც მოვისმენი.

უბრეკლეს ყოფილა, მინდა განვიხილო საკითხი, თუ რატომ არის აზიური მრავალხმიანობის კრები ასე ცუდად შესწავლილი. ამას, წყნ აზრით, რამდენიმე ობიექტური და სუბიექტური მიზეზი აქვს:

1. როდესაც სწავლობენ ამა თუ იმ ქვეყნის მუსიკალურ კულტურას, ეთნოგეოგრაფიკისათვის დამახასიათებელი რომელიმე ერთი, ამ კულტურისათვის ყველაზე უფრო დამახასიათებელი, წამყვანი კულტურული მოვლენის შესწავლა. ასეთი წამყვანი მოვლენებია, მაგალითად, მუღამი-კომი და მათი მონათესავე კარები აზერბაიჯანის, წინა და ცენტრალური აზიის მთელ რიგ კულტურებში, მრავალხმიანობა საქართველოში, ანდა გაშვადი სამხრეთაღმოსავლეთი აზიაში. მრავალხმიანობა აზიის არც ერთ ქვეყანაში არ ითვლება ცენტრალურ კულტურულ მოვლენად, ამიტომაც მას, როგორც წყნ, ყურადღებას არ აქცევენ.

2. აზიის ფაქტობრივად ყველა ქვეყანაში მრავალხმიანობა გვხვდება მხოლოდ ნაციონალურ უმცირესობებს შორის, ნაციონალური უმცირესობების ტრადიციების შესწავლას კი იშვიათად მკვლეა სათანადო ყურადღება;

3. მრავალხმიანობა აზიაში, ისევე როგორც მსოფლიოს უდიდეს ნაწილში, გვხვდება გეოგრაფიულად ყველაზე უფრო ძნელად მისაწვდომ რეგიონებში: მიუვალ მიეებში, კუნძულებზე, გაუვალ ტყიან მასივებში, ჭაობიან რეგიონებში. ასეთი გეოგრაფიული გაერცელება ართულებს მრავალხმი-

ანობის არსებული ტრადიციების აღმოჩენას და შესწავლას მოუღოს მსოფლიოში და, მით უმეტეს, აზიაში, სადაც მრავალხმიანობას ისედაც იშვიათად აქცევენ ყურადღებას.

საერთოდ, თუკი რომელიმე ქვეყნის ეთნომუსიკოლოგი დაინტერესდება მრავალხმიანობის ახალი კრების აღმოჩენით, მე მას ვურჩევდი, უპირველეს ყოვლისა, ამ ქვეყნის ფიზიკური რუკა შეისწავლოს და დაადგინოს, თუ სად არის ამ ქვეყნის ტერიტორიაზე ყველაზე უფრო ძნელად მისადგომი რეგიონები და ამის მერე დაგეგმოს საცელე კესადიციები სწორედ ამ რეგიონებში. როგორც არავითხედ აღმინიშნავს ბოლო პერიოდის პუბლიკაციებში, მრავალხმიანობა არის აღამიანის ადრეული ევოლუციის პერიოდში შექმნილი უბედესი ფენომენი, რომელიც მოუღოს მსოფლიოში თანდათანობით იკარგება და ყველაზე დიდხანს გეოგრაფიულად იზოლირებულ და ძნელად მისაღწევ რეგიონებში ინახება.

ჩემს დღევანდელ მოხსენებას აქვს ორი ძირითადი მიზანი: (1) გაგაცნო მსმენელებს აზიაში დღეისათვის არსებული ყველაზე უფრო მნიშვნელოვანი მრავალხმიანი კრები და (2) აზიის მრავალხმიანი კრები განეხილო მსოფლიოს მრავალხმიან კულტურათა კონტექსტში და ვილაპარაკო მათი დიქრონული შესწავლის პერპექტივებზე.

1. მრავალხმიანობის კრები აზიაში

ოცწოთიანი მოხსენება, რა თქმა უნდა, არაა საკმარისი იმისათვის, რომ აზიური მრავალხმიანი კრები საფუძვლიანად მიმოიხილო, ამიტომ შეგერედები მხოლოდ ყველაზე მნიშვნელოვან და მსმენელთათვის შედარებით ნაკლებად ცნობილ ტრადიციებზე. ზოგიერთი ტრადიციიდან ნიშუშებსაც მოვისმენთ.

სპარსეთის ყურეში, კუნძული ბაჰრეინზე დღემდე შემორჩენილია უაღრესად საინტერესო მრავალხმიანი ტრადიცია. მრავალხმიანობის მატარებლები აქ არიან ადგილობრივი მარგალიტის მძიებლები. რამდენიმე მონიშნე და მყინთავი დიდი ნაგებობა გაღიან გაშლილ ზღვაში, სადაც მყინთავები დღეში 20-40-ჯერ ევინთავენ და ზღვის ფსკერზე ეტებენ მარგალიტთან ნიარებს. თითოეული ჩაყვინთვა სიცოცხლისათვის სარისკო საქმეა, რადგან ყურეში მრავლად არიან ზეფენები. თითოეულ ნაგზე არის გამოცდილი მომღერალი, რომელიც მღერის მელიხმატურ მელიოდას. ამ მელიოდას ნაგზე მყოფი მენიშები აძლევენ მერად თავისებურ ბანს. ეს არის ძალიან დაბალი, ფაქტობრივად, ღრიალით შესრულებული, აქცენტრებული ბურდონი. მომღერლების აზრით, ეს დაბალი ხმა (რომელსაც ეწოდება *კამმა*) არის ზღვის სიღრმეში გამოცემული ვეშაპის ხმის სტილიზებული სიმბოლო.

სპარსეთის ყურის მრავალხმიანობის ნიშუშის ფრაგმენტის მოწოდებისთვის მადლობას ეუხდი ფრანგ მკვლევარს შეხერგზად პასანს (აუდიომაგ. 1).

სანამ სხვა რეგიონების მრავალხმიანობაზე გადავად, მინდა მითხველს შევასხნო, რომ კუნძული ბაჰრეინი იყო შემერული ცივილიზაციის ერთერთი ყველაზე ცნობილი პარტნიორი და უბედესი შემერული წყაროების მიხედვით, მარგალიტის ძიებას კუნძულ ბაჰრეინზე (რომელსაც შემერულ ეოქაში *დიღმური* ეწოდებოდა) 5-6 ათასი წლის განუწყვეტელი ისტორია აქვს. სამწუხაროდ, ხელიერური მარგალიტების ფერმების დაარსების შემდეგ ბაჰრეინზე მარგალიტის მძიებელობის უბედესი ტრადიცია ფაქტობრივად დაიკარგა მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში და სიმღერის ეს უნიკალური სტილიც, როგორც ჩანს, დაკარგა გზახუა. ბაჰრეინის გარდა მსგავსი სიმღერების არსებობა დაფიქსირებული იყო აგრეთვე კუვეიტსა და კატარში.

ახლა მინდა მოგასხნოთ **აღღანეთში** არსებული ვოკალური მრავალხმიანი ტრადიციის შესახებ. საერთოდ აღღანეთში ბატონობს ვოკალური ერთხმიანობა, მაგრამ აღმოსავლეთ აღღანეთში, პინდი-

კუშის მიუვალ მთებში, ევრეთ წოდებულ ნურისტანში, დღემდე არის შემორჩენილი მრავალხმიანობის უნიკალური ტრადიცია, რომელიც აშკარა პარალელებს ავლენს ევროპულ, უფრო კონკრეტულად კი, ბალკანურ და ბალტიკურულ სკანდინავიურ დისონანსებზე აგებულ მრავალხმიან ტრადიციებთან. მე ამ კულტურებს შორის პარალელების საკითხი საკმაოდ დეტალურად განვიხილე ჩემს 2006 წელს გამოცემულ წიგნში (ქორდანია, 2006) და ახლა აღარ დავებრუნდები მას. უბრალოდ, მინდა რომ მსმენელმა მოისმინოს ნურისტანის მრავალხმიანობის ორი ნიმუში, ერთი კაცების, მეორე კი ქალების მიერ შესრულებული. ეს მასალა ჩაწერილია მუხისმცოდნე ჰერმან პრესლის მიერ 1960-იან წლებში. ჩანაწერები მომწოდეს ვენის ფონოგრაფიკულიდან, რისთვისაც მე მათ დიდ მადლობას მთავასხნებ (აუდიომაგ, 2, 3).

მუსულმანურ გარემოცვაში მოქცეული ნურისტანის მოსახლეობა საუკუნეების განმავლობაში წარმატებით ინარჩუნებდა კულტურულ და ეთნიკურ დამოუკიდებლობას. ცნობილია, რომ მეგობრულად მოსულ ალექსანდრე მაკედონელს ნურისტანელები ასევე მეგობრულად შეხვდნენ, მაგრამ აგრესიულად განწყობილმა თემურ ლენგმა ვერ ააღწია ნურისტანის მაღალმთიან სოფლებამდე. მხოლოდ 1895 შემდეგ აღდგენილმა ამ რეგიონის ფიზიკურად დამორჩილება და მასშინე მოახდინეს მათი მუსულმანიზაცია. 1895 წლამდე ავღანელები ამ რეგიონს უწოდებდნენ *კაფირისტანს* (ანუ *ურჯ-ფაღონის ქვეყანას*), ხოლო 1895 წლის შემდეგ კი მას უწოდეს *ნურისტანი* (ანუ *მინათლის ქვეყანა*).

ახლა გადავიხილოთ **ვიეტნამში**. ვიეტნამიც ასევე ფართოდაა ცნობილი როგორც ერთხმიანობის ქვეყანა. აქაც ისევე როგორც ავღანეთში, მრავალხმიანობას გხვდებით მხოლოდ ნაციონალურ უმცირესობებში, რომლებიც ცხოვრობენ ქვეყნის ყველაზე უფრო მთიან რეგიონებში. ცნობილია, რომ ვიეტნამის მოსახლეობის დიდ ნაწილს შეადგენენ ბოლო რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში ჩამოვიდან მოსული *ჰუ- ვუტები*. ვიეტნამში შევიწროვებს ამ ტერიტორიის აბორიგენული მოსახლეობა და აიძულებს ისინი ასულიყვნენ მთიან რეგიონებში.

გათავაზობთ ვიეტნამური მრავალხმიანობის ნიმუშს ჩრდილოეთ ვიეტნამიდან. ამ ნიმუშში ქალები და კაცები მონაცვლილობით ასრულებენ უაღესად საინტერესო დისონანსებზე აგებულ ორხმიანობას. ეს ნიმუში გამოქვეყნებულია ფრანგი ეთნომუსიკოლოგის ტრან კვან ჰაის მიერ (სიმპოზიუმის მონაწილეებს შეიძლება ახსოვდეთ, რომ ტრან კვან ჰაი თბილისის მრავალხმიანობის პირველ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე მოხსენებით გამოვიდა 2002 წელს, თუმცა, მაშინ, მისი მოხსენება ვიეტნამის მრავალხმიანობას არ შეეხებოდა) (აუდიომაგ, 4).

მსოფლიოში ყველაზე უფრო გავრავილებული იზოლირებული ტრადიცია დღეისათვის **ჩრდილოეთ იაპონიაში** არის. ისევე, როგორც ავღანეთსა და ვიეტნამში, იაპონიასაც არ ახასიათებს მრავალხმიანობა, და მხოლოდ ეთნიკურ უმცირესობაში, **აინუებში**, რომლებიც იაპონის კუნძულების უხუცესეს მოსახლეობას წარმოადგენენ, არის დაფიქსირებული მრავალხმიანობა. მე არ გათავაზობთ აინური მრავალხმიანობის ნიმუშებს, რადგან დღეს საშუალება გექნებათ მოისმინოთ იაპონელი კოლექტორი, რიუ კოინის მოხსენება აინური მრავალხმიანობის შესახებ. გარდა ამისა, მსმენელები მოგვიანებით ასევე მოისმენენ ჩვენი ლიტერული კოლექტის დავიდა რანოჟანიტეს მოხსენებას, რომელიც ეხება აინუ ლიტერული სუპერტენივისა და აინების მრავალხმიანობის შედარებით შესწავლას.

ასევე არ ვაპირებ ვილპარაკო კუნძულ ტაივანის უაღრესად მდიდარ მრავალხმიან ტრადიციებზე. რადგან ჩვენს სიმპოზიუმზე ჩამოსული არის ტაივანელი ეთნომუსიკოლოგი ლუ ოუ-სიუ, ასე რომ მსმენელებს საშუალება ექნებათ უფრო ახლოს გაიცნონ ეს უაღრესად საინტერესო მუსიკალური კულტურა. შეთადარიბო აღვნიშნავ იმას, რომ აზიის კონტინენტზე ტაივანი შეიძლება ჩათვალოს გამონაკლისად მრავალხმიანობის შესწავლის საქმეში. მრავალხმიანობის შესწავლა ტაივანში ჯერ კიდევ იაპონელმა მეცნიერებმა დაიწყეს, და შესაბამისად, ტაივანის მრავალხმიანობაში ადრევე მაღალია

მკვლევარების ეურადღებამდე უფრო მეტიც, 2002 წელს, თბილისის პირველი საერთაშორისო სიმ-პოზიუმის ჩატარებიდან სულ რამდენიმე დღის მერე ტაივანში ჩატარდა მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენცია, რომელიც დღემდე ერთადერთად რჩება აზიის კონტინენტზე.

ეოკალური მრავალხმიანობა ასევე ცნობილია ინდოეთში, კერძოდ, ჩრდილოაღმოსავლეთ ინდოეთში (ასამში) და უკიდურეს სამხრეთ ინდოეთში. ასამის მრავალხმიანობა შესწავლილი იყო შნაიდერისა და კაუფმანის მიერ, მაგრამ სამხრეთ ინდოეთის მრავალხმიანობაზე რაიმე სპეციალური სამეცნიერო გამოკვლევის არსებობა ჩემთვის უცნობია.

მრავალხმიანობის ძალიან მდიდარი რეგიონია სამხრეთდასავლეთ ჩინეთი. ჩინეთში ოფიციალურად მცხოვრები 50 ნაციონალური უმცირესობიდან ნახევარს მრავალხმიანობა აქვს. ზოგიერთ ხალხში მრავალხმიანობის ტრადიცია ისეთი ძლიერია, რომ ერთხმანი სიმღერა საერთოდ არ არის ნაწერი. უნდა აღინიშნოს, რომ ბევრი სხვა აზიური ქვეყნისაგან განსხვავებით, ჩინელი მეცნიერები საკმაოდ აქტიურად იკვლევენ ჩინეთის ნაციონალური უმცირესობების მრავალხმიანობას. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, მრავალხმიანობა ასევე არსებობს ჩინეთის მოსახლერე ქვეყნებშიც (მაგალითად, ნეპალში და ბირმაში).

და ბოლოს, აზიური მრავალხმიანობის ტრადიციების მიმოხილვა მინდა დავამთავრო ტიბეტური მრავალხმიანობით. ის, რომ ტიბეტში არსებობდა მრავალხმიანობა, ჩემთვის ცნობილი იყო კარლ ბუხერის ცნობილი წიგნიდან *შრომა და რიტუა*, სადაც ბუხერს მოყვანილი აქვს ორხმანი ბურღონული შრომის სიმღერის *ტონგსკადის* სანოტო ნიმუში. გარდა ამისა, 2006 წელს ჩინეთის ცენტრალური ტელევიზიის პროგრამაში (CCTV) გადაიკა უაღრესად საინტერესო ტიბეტური მრავალხმიანობის ნიმუში, ე.წ. *ტიბეტელი ქალის სასიყვარულო სიმღერა*. ესაა ბურღონული მრავალხმიანობის ნიმუში, რომელშიც სეკუნდური დისონანსების მძაფრი და ხაზგასმული კუთრადობა ტიბეტურ ნიმუშს აახლოვებს ბალკანურ და ბალტურ მრავალხმთან ტრადიციებთან. მადლობას მოვასხენებ ამერიკელ ეთნომუსიკოლოგს, ალან ლომაქსის შრომების თანაგებორს, ვიქტორ გრავერს ამ მასალის შესახებ ინფორმაციის მოწოდებისათვის და CCTV-ის ამ მასალის გამოყენების უფლების მოცემისათვის (აუდიომაგ. 5).

2. აზიური მრავალხმიანობა მსოფლიო კონტექსტში: კვლევის პერსპექტივები

ახლა მოკლედ განვიხილოთ აზიური მრავალხმიანობის კერების შესაძლო შედარებითი კვლევის პერსპექტივები მრავალხმიანობის სხვა ტრადიციებთან მიმართებაში.

მრავალხმიანობის შედარებით შესწავლას მე რამდენიმე ნაშრომი მიუძღვენი, სადაც აღენიშნავი მრავალხმიანი ტრადიციების გასაიჯარე სტაბილურობას და ფიზიკური ანთროპოლოგიისა და გენეტიკის მონაცემებთან მათ დამთხვევას. სწორედ ამის გამო მრავალხმიანობის შედარებითი შესწავლა პერსპექტიულად მიმაჩნია დიასპორული კვლევისათვის.

მინდა მკითხველის ეურადღება გაავაძვირო დღეს წარმოდგენილი აზიური მრავალხმიანობის ერთ ძალზე სპეციფიკურ ტიპზე, რომელსაც ახასიათებს ბურღონი, მოკლე მელოდორი ფრაზები და, რაც მთავარი, ძალიან მძაფრი სეკუნდური ინტერვალიცა. ასეთი ტიპის მრავალხმიანობა ბევრ ადგილას გვხვდება. ის ზოგისათვის ცნობილია, როგორც *ბალკანური ტიპის მრავალხმიანობა*, პროფესიულ ეთნომუსიკოლოგთა შორის ეს მრავალხმიანობა უფრო ცნობილია ფლორიან მესნერის ტერმინით *Schwebungsdiaphonie* (ტერმინი შეიძლება ითარგმნოს როგორც *ინტერფერენციული ორხმანობა*). გერმანიაში და ავსტრიაში ჩატარებული გამოკვლევების შედეგად დადგინდა, რომ ამ ტიპის მრავალხმიანობაში იყენებენ არა დიდ ან პატარა სეკუნდას, არამედ დიდ და პატარა სეკუნდას შორის მოთავსებულ „ნეიტრალურ“ სეკუნდას, რომელიც განსაკუთრებით დისონანსურად და მძაფრად

ქვეს. ასეთი ტიპის მრავალხმიანობის აღსანიშნად ინგლისურენოვან პუბლიკაციებში მე შემოვიტანე ტერმინი *D/D type polyphony* (რაც არის შემოკლება *Drone-Disonant type polyphony*, ანუ ბურდონულ-დისონანსური ტიპის მრავალხმიანობა).

ასეთი ტიპის მრავალხმიანობის ნიმუშები ჩვენ დღეს უკვე მოვისმინეთ ნურისტიანიდან, ვიეტნამიდან, ტიბეტიდან. მსგავსი ტიპის მრავალხმიანობა არის აგრეთვე სამხრეთ-დასავლეთ ჩინეთში, ტაივანში, აგრეთვე ინდონეზიაში, კუნძულ ფლორესზე, პაპუა ახალ გვინეაში, მელანეზიაში და კუნძულ ბალუანზე. ეს ტიპი განსაკუთრებით კარგადაა ცნობილი ევროპის რამდენიმე რეგიონიდან (ბალკანეთი, ბალტიკისპირეთი, პოდეგისი, ისტორიული ცნობებით – იტალია). ბურდონის და დისონანსური ინტერვალის შესწავლა, ოღონდ უფრო რთულ სამ და ოთხხმიან ფაქტურაში ფართოდაა გავრცელებული საქართველოშიც და ცნობილია ჩრდილოეთ კავკასიის რამდენიმე ხალხში. ბურდონის და სკუენდების შესწავლა ასევე გვხვდება მსოფლიოს სხვა რეგიონებშიც, მაგალითად, დასავლეთ აფრიკაში, კრდეის ტომში, სამხრეთ აფრიკაში, ანდების მთებში მცხოვრებ კეროს ტომში.

როდესაც მეოცე საუკუნის შუა წლებში ბრწყინვალე პოლანდიელმა ეთნომუსიკოლოგმა იაპ კენსტამ, ინდონეზიური მუსიკის ექსპერტმა, პირველად მოისმინა ბულგარული მრავალხმიანობის ნიმუში, იგი იმდენად გაოგნებული დარჩა მათ შორის არსებული მსგავსებით, რომ 1954 წელს სპეციალური წიგნი გამოაქვეყნა ბულგარეთსა და ინდონეზიას შორის შესაძლო უძველესი კულტურული კავშირების არსებობაზე. მე-20 საუკუნის ბოლოს ფლორიან მესენერმა თოფიდან შეისწავლა ეს ორი რეგიონი და დაასკვნა, რომ მსგავსება მართლაც იმდენად დიდი და დეტალურია, რომ ძნელია ეს შემთხვევითობით (ანუ კონვერგენტული განვითარებით) აიხსნას. ბულგარულ მომღერლებს კუნძულ ფლორესზე შესრულებული ჩანაწერი ბულგარულ სოფელში ჩაწერილი ევონათ, ხოლო კუნძულ ფლორესის მაცხოვრებლებს კი, ბულგარეთში ჩაწერილი სიმღერა მათი მეზობელი სოფელების ნამღერი ევონათ.

დავსვათ კითხვა: შეიძლება თუ არა, რომ ასეთი სპეციფიკური ტიპის მრავალხმიანობა სრულიად დამოუკიდებლად იყოს გაჩენილი მსოფლიოს ესოდენ გეოგრაფიულად დაშორებულ რეგიონებში? რა თქმა უნდა, თეორიულად არაფერი შეიძლება გამოვიტყუოთ, მაგრამ პრაქტიკულად ეს ძალიან ძნელი წარმოსადგენია.

მრავალხმიანობის მსგავსი ტიპის მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონებში არსებობის ახსნისათვის მე მინდა შემოვიტანო იაპ კენსტასთან სრულებით განსხვავებული მოსაზრება. ჩემი აზრით, ჩვენ საქმე გვაქვს არა ხალხებს შორის გვიანდელ მიგრაციებთან და კულტურულ კონტაქტებთან, არამედ კაცობრიობის უძველესი სასიმღერო სტილის შემორჩენასთან.

მრავალხმიანობის გენეზისის ჩემს მოდელში საუფრო მრავალხმიანობა იყო ადამიანთა შორეულ წინაპრებში თავდაცვისა და ფიზიკური გადარჩენის ცენტრალური იარაღი, რომელიც ადამიანებს უქმნიდა კოლექტიურ შეგნებას. შეჯავდა ისინი ტრანსულ მდგომარეობაში, რომელშიც ჯგუფის თითოეული წევრი აღარ გრძნობდა ტკივილს და შიშს და მზად იყო თავი შეეწირა ჯგუფის საერთო ინტერესებისათვის. ასეთმა მდგომარეობამ, რომელსაც მჟარი ნეიროქიმიური საფუძველი ჰქონდა, შეუქმნა საფუძველი ადამიანური სოციალური ბუნების, მორალისა და რელიგიური გრძნობის ჩამოყალიბებას.

ასეთი უძველესი ჯგუფური სიმღერა, სხვა მახასიათებლებთან ერთად, აგებული იყო უადრესად მაფორ დისონანსურ ინტერვალებზე და დაკავშირებული იყო ექვასთან (განსაკუთრებით წრედელ ფორსლებთან). ჩემს ორ ახალ მონოგრაფიაში (რომლებიც იაპონიასა და პორტუგალიაში გამიდის უახლოეს მომავალში) ვასაბუთებ, რომ ევოლუციის სიღრმეში ჩამოყალიბებულ ამ უძველეს მრავალხმიანობას უდიდესი ღვაწლი მიუძღვის ადამიანის ევოლუციაში. კერძოდ, სწორედ ამ ტიპის მრავალ-

ხმანობასთან და თავდაცვის სისტემასთან არის დაკავშირებული, ჩემი მოდელის მიხედვით, ისეთი უმნიშვნელოვანესი ევოლუციური ცვლილებები, როგორიცაა ორ ფეხზე სიარული, სხეულზე ბაღის გაკვეთა და თავზე თმების ამოხევა, ფეხების დაგრძელება და სხეულის ზომის გადიდება, ფიზიკური ძალის დაკლება, ოფლიანობის მომატება, კბილების დაპატარავება, შვეითების ფენომენის და აზროვნების გაჩენა, ქვის იარაღების დამზადება, სხეულის მოხატულობა, ტანსაცმლის გამოყენება და კიდევ მრავალი სხვა მორფოლოგიური და ქცევითი მახასიათებელი. მოკლედ, ჩემი მოდელის მიხედვით საგუნდო სიმღერა იყო ადამიანის გარეგნობის ანა ქცევის ჩამოყალიბების ერთ-ერთი ცენტრალური ფაქტორი.

თუკი ასეთი უძველესი მრავალხმიანობა რეალურად არსებობდა, და ის ჩვენმა წინაპრებმა აფრიკიდან წამოსვლისას წამოიღეს დაახლოებით ორი მილიონი წლის წინათ, მისი ნარჩენები, შესაძლოა, ჯერ კიდევ იყოს შემონახული მსოფლიოს ყველაზე უფრო გავრავილებულ იხოლირებულ მთიან, კუნძულებიან, ტყიან რეგიონებში. ვფიქრობ, სწორედ ასეთ მოვლენასთან გვაქვს საქმე „პურდონულისიონანსურთ“ ტიპის მრავალხმიანობის შემთხვევაში. ასეთი ტიპის მრავალხმიანობა გვხვდება სწორედ გავრავილებულ ყველაზე მიუვალ და იხოლირებულ რეგიონებში, პიმალაებში, პინდიკუშის, ბალკანეთის, კაკასიის, ანდების მთებში, კუნძულებზე, ტყიან მასივებში და კონტინენტების განაპირა რეგიონებში.

რა თქმა უნდა, იმის გამოცხადება, რომ ადამიანთა საგუნდო მრავალხმიანი სიმღერა შეიძლება მილიონობით წლის ასაკის იყოს, მსმენელთა დიდ ნაწილში სრულიად მოსალოდნელ და გამართლებულ უნდობლობას გამოიწვევს. დღემდე მრავალხმიანობის ყველაზე დრმა შესაძლო ასაკი დასახელებული აქვს ვიქტორ გრაუერს, რომელიც თვლის რომ მრავალხმიანობა 100 000 წლის წინ უკვე იყო აფრიკაში ჩამოყალიბებული.

თუ ჩვენ მრავალხმიანობის გენეზისის დასახელებული უზარმაზარი ქრონოლოგიური ვადა სრულეობით გადაულახავ წინადადება გვეჩვენება და, შესაბამისად, უარფიფთ ჩემს მიერ შემოთავაზებულ პოპოთეზას, მაშინ ჩვენ ერებით სრულეობით განსხვავებულ კონტინენტებზე, განსხვავებულ ადამიანთა რასებში და განსხვავებულ კულტურებში საოცრად მსგავსი და თანაც ძალზე სპეციფიკური სასიმღერო სტილის არსებობის აუხსნელი ფაქტის წინაშე.

ჩემი შემოთავაზებული მოდელი კარგად ხსნის დისონანსებზე აგებული სპეციფიკური მრავალხმიანობის არსებობის ფაქტს მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში, ხოლო თუ ჩვენ *ოკაშის კვეთის* ცნობილ იდეასაც გაკითხავსწინებით, უჩველესი საერთო კულტურული პრაქტიკის შემორჩენა მსოფლიოს იხოლირებულ რეგიონებში გამართლებულად და ლოგიკურადაც მოგვეჩვენება.

იმედი მაქვს, რომ უზარმაზარი ქრონოლოგიური სიღრმე არ გახდება გადაულახავი ფსიქოლოგიური ბარიერი და არ შეგვიშლის ხელს რომ ვერ დავინახოთ შემოთავაზებული პოპოთეგური მოდელის უდიდესი სამეცნიერო პერსპექტივები, პერსპექტივები არამარტო მრავალხმიანობის წარმოშობის, არამედ ადამიანის ევოლუციის უაღრესად მნიშვნელოვანი საკითხების შესწავლაშიც.

ახიური მრავალხმიანი ტრადიციების მომავალ კვლევას ამ საკითხების კვლევაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს.

შენიშვნები

¹ 2010 წლის სიმპოზიუმის შემდეგ, 2011 წლის ოქტომბერ-ნოემბერში, სპეციალურად ვიზოზაურე ჩინეთის სიჩუანის პროვინციაში და ჩენგდუში, სადაც ნაოწრე ალმა ტიბეტელი [ან არემაი ტიბეტელი (Alma Tibetan (or Aremai

Tibetan]) მომღერლების მიერ შესრულებული ამ ღამეში ტრადიციის რამდენიმე ნიმუში. იქ ყოფნის დროს, მე ასევე გაეარკეთ, რომ სიმღერის სათაური CCTV-ზე იყო არატრადიციული, რეკლამისათვის დამატებული დეტალი და სატრფიალო სიმღერებიან არაფერი ჰქონდა საერთო. სინამდვილეში, ჩემ მიერ მოპოვებული ინფორმაციის თანახმად, არემა ტიბეტელებს საერთოდ არ აქვთ სატრფიალო სიმღერები და მათი რეგიონი ცნობილია თავისუფალი სექსობრივი ზნეცეულებებით

² მეც და გრაუერიც ვოკალურ მრავალხმიანობას ვუკავშირებთ ადრეულ მრავალხმიან ტრადიციას, რომელიც ჩამოყალიბდა აფრიკაში, და საიდანაც გაერცეულა დანარჩენ მსოფლიოში. ჩვენს მიდგომებს შორის განსხვავება ის არის, რომ გრაუერის მოდელი ეფუძნება ე.წ. ახალ აფრიკულ პოპოთეზას, რომლის თანახმად აღმაშენებელი წარმოიშვა 100 000 წლის წინ, ხოლო ჩემი მოდელი ეფუძნება საბირისპირო – მულტირეგიონალურ პოპოთეზას (ან უბრალოდ აფრიკულ პოპოთეზას – როგორც მე მას ვუწოდებ), რომლის თანახმად, ე.წ. პოპო ერეკლე სინამდვილეში არქაული პოპო ხაზენსია

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. კუნძული ბაპრეინი. სიმღერა იამალ

აუდიომაგალითი 2. აულანეთი. ქალის სიმღერა

აუდიომაგალითი 3. აულანეთი. ქალის სიმღერა

აუდიომაგალითი 4. ჩრდ. ვიეტნამი (პროვინცია კაო ბანგი)

აუდიომაგალითი 5. ტიბეტური მრავალხმიანობის ნიმუში. არემაი – ქალთა ტრიო

JOSEPH JORDANIA
(AUSTRALIA, GEORGIA)

TRADITIONAL POLYPHONY IN ASIA: PROBLEMS AND PROSPECTS

My greetings to the participants of the Fifth International Symposium on Traditional Polyphony. Those who attended the previous symposia, would remember that we've never had before a separate topic dedicated to a certain region (or a problem) neither on our symposia, nor at the Borjomi International Conferences held in the 1980s. We did have couple of discussions about adding a special theme earlier, most notably during our 1988 Borjomi Conference, and finally, during the final session of the fourth symposium, in 2008, we decided to introduce a new tradition of adding a special new topic to the existing broad range of themes. Such a special theme can represent one of the elements of phenomenon of polyphonic music (for example, the drone), or a region of the world (for example, Asia), or a study method (for example, comparative method), or a problem of terminology (for example, what is polyphony). It was clear that these symposium-specific themes must represent a topic, which seems to us particularly important, or, on the other hand, a particularly neglected sphere of contemporary ethnomusicology.

Traditional Polyphony in Asia was chosen as the special theme added to the program of the current, fifth symposium. Some of our colleagues might find our choice of this theme strange, as Asia is mostly known among ethnomusicologists as the biggest region of the world covered by the monodic singing traditions, with very small and far between elements of polyphony scattered around. For example, even in huge index of the volume *South Asia* of the Garland encyclopedia of World Music the term *polyphony* is fully absent. I will try to argue in my paper that this general perception of the Asian music is not justified, and I will do my best to convince colleagues and the listeners that Asia is the home of extremely rich and interesting polyphonic traditions. Some of these traditions are virtually fully neglected and left out of scholarly attention. We will also hear a few examples of traditional polyphony from some regions of Asia.

First of all let me briefly discuss what is the reason of such a neglect toward the polyphonic traditions in Asia:

1. When ethnomusicologists study musical culture of a certain country or a region, they usually concentrate on one, usually the most representative, *trademark* musical genre, characteristic for this country or region. Such leading genres are, for example, mugham-makom system in the number of musical traditions of the Middle East and the Central Asia, vocal polyphony in Georgia or Albania, or the gamelan in the countries of South-East Asia. As polyphony is not considered as the central, "trademark" element of any of the Asian countries, study of polyphony usually stays out of the research interests of the scholars;

2. Traditions of vocal polyphony are present in Asia, as a rule, among the national minorities, populated peripheral regions of the country, and as we know, musical traditions of the national minorities rarely get serious scholarly attention;

3. Traditions of vocal polyphony are present in Asia, as well in many other parts of the world, in the geographically most isolated and distant regions: in high mountains, islands, big forests massifs, swampy terrains. Such an awkward geographic distribution makes it physically difficult to access, record and study the

surviving polyphonic traditions.

4. Widely accepted in contemporary ethnomusicology approach of *cultural anthropology* particularly favors long-term study of musical tradition with a “master” of this tradition. Traditions of professional and semi-professional musicians in many parts of Asia suits this model of research very well. On the other hand, non-professional, group type of the music-making in most of the polyphonic traditions is almost impossible to approach from the learning process with the “master”. That was probably another reason why the study of professional and semi-professional musical traditions were favored over the study of elusive “folk” group practices.

As we can see, the widespread neglect of most of the Asian traditions of vocal polyphony has several reasons: these traditions are on the periphery of the interests of national and international scholars, polyphony is present among national minorities, polyphonic traditions are as a rule present in the most isolated and faraway geographic regions, and the most accepted practice of the ethnomusicological research also suits better for the study of the professional and semi-professional (usually monophonic) musical traditions.

I would like to offer an advice to my colleagues, particularly to younger generation of ethnomusicologists, why might be interested in the phenomenon of vocal polyphony: if any of you is eager to discover new traditions of vocal polyphony in any country of their interest, you should first study seriously the physical map of the country, and find out, where are the most isolated, hard to access regions. After this a series of fieldworks should be organized in these isolated regions. I have noted in several my publications, that choral polyphony seems to be an extremely ancient phenomenon, the remnant of human evolutionary history, and as time passes on, traditional vocal polyphony is gradually disappearing (and in the best case scenario is becoming professionalized in city and village ensembles, interested in tours and financial rewards). In this process the surviving traditions of polyphony most likely to be found in the most isolated regions and environments. That is the reason why I propose to my younger colleagues to search for the surviving traditions of vocal polyphony in the most isolated regions of the world. I believe such aimed search will give higher chances of finding new polyphonic traditions.

My paper today has two aims: (1) to give a brief review of the most important polyphonic traditions in Asia, and (2) to discuss Asian polyphonic traditions in the context of the world polyphonic traditions, and suggest the perspectives of their diachronic study.

1. Polyphonic traditions in Asia

It is impossible to discuss in any depth all the existing polyphonic traditions of Asia, therefore I will concentrate only on the most important and less known to the listeners polyphonic traditions. We will also hear musical examples from some of Asian traditions.

The unique tradition of vocal polyphony is still surviving on the **Island Bahrain, in Persian Gulf**. Carriers of this tradition are local pearl divers, who go out in the open sea on big boats. Boats contain several rovers and a diver. Diver dives in the open sea and searches for the pearl on the bottom of the sea. After the search divers are pulled out by the rope, which is tied to his foot. Each dive is risky, as sea is full of sharks. Divers do from 20 to 40 dives every day. Each boat contains an experienced singer, who sings the melismatic melody. Rovers accompany the melody with the very specific bass. The bass is a very low drone (two octaves lower than melody), performed with loud growling accents. According to the singers, this deep sound is a stylized symbolic representation of the whale sound from the deep of the sea.

Let us hear the example of polyphony of the pearl divers. This example was recorded by the French

scholar Scheherazade Hassan (I am very grateful for her kind permission to use this sound recording) (audio ex. 1).

Before we move to other Asian polyphonic traditions, I want to remind readers, that the history of Bahrain was closely associate with the Sumerians, and were known to Sumerians as “Dilmun”. Scholars believe that the business of pearl diving has been going on Bahrain for five or six thousands years, and the technology of the business (and most likely the accompanying singing) has not changed much for all this time. Sadly, after the establishment of the artificial *pearl farms* in the 20th century, the business of pearl diving and all associated culture started to decline. The tradition of pearl diving has been lost in the second half of the beginning of the 1950s, and the ancient tradition of drone polyphony is also on its way of dying out. Apart from Bahrain, the presence of similar songs has been reported in Kuwait.

Now I would like to briefly discuss the vocal polyphonic traditions of Afghanistan. In general, Afghanistan is known as a home of highly developed traditions of vocal monophony, but in eastern Afghanistan, in the impenetrable mountains of Hindukush, in a region known as Nuristan, there is a very interesting and mostly unknown tradition of vocal polyphony. This tradition is stylistically very close to the polyphonic traditions from the Europe, more specifically – to the Balkan and Baltic dissonant vocal polyphony. I have discussed the existing parallels between the Baltic and Nuristani traditions in detail in my 2006 book (Jordania, 2006), so I will not go back to this topic. I would like symposium participants to hear two examples of Nuristani polyphony, performed the first example by women, and another by men. This material was recorded by Austrian scholar Herman Pressl, during the peaceful for Afghanistan 1960s. These recordings were sent to me by the Vienna Phonogrammarchiv, and I am very grateful to them (audio ex. 2, 3).

Surrounded by Moslem countries from all sides, Nuristan population was successful in keeping their ethnic integrity, lifestyle and culture intact from much of the foreign influence for the thousands of the years. It is widely known that Nuristanis were friendly towards the Alexander the Great, who came to them as a friend on his quest to conquer India and the rest of the world. On the other hand, Tamerlane, who came to Nuristan more than 1500 years later to conquer them, got a non-friendly reception, and was defeated by the severe terrain. After all the horses of Tamerlane died in mountains, the great conqueror turned his back to Nuristan and thanked Allah for his safe return. Only in 1895 managed Afghani rulers to subdue the independence of the region, and they immediately enforced Moslem religion upon the region. Before the 1895 this region was know in Afghanistan as *Kafiristan (the land of infidels)*, but after 1895 the new name was given to the region: *Nuristan (the land of light)*. As we can see, the old musical traditions so far had not been affected by the new religion.

Let us now move to Vietnam. Vietnam, like Afghanistan, is also known as the country of vocal monophony. Here, as in Afghanistan, polyphony is present only among national minorities, who live in the most mountainous regions of the country. It is widely believed, that the bulk of contemporary Vietnamese, so called *Viets*, came here from China during the last few centuries. Viets gradually replaced the older aboriginal population, and the older population was forced to retreat to the mountainous regions of the country in the central and northern parts of Vietnam.

Let us hear an example of vocal polyphony from north Vietnamese mountains. In this song women and men are antiphonally singing two-part polyphony based on sharp secondal harmonies. This recording was published by a Vietnamese-French ethnomusicologist Tran Quang Hai. Participants of the 2002 Symposium in Tbilisi would remember Tran Quang Hai, who delivered a paper on overtone singing tradition (audio ex. 4).

The most isolated polyphonic tradition of the world is also in Asia. It is located in North Japan, on island

Hokkaido, and is practiced by the aboriginal dwellers of the Japanese islands, Ainu. Japan, the same way as Afghanistan and Vietnam, is known as a monophonic country, and polyphony is only found in the national minority group. In this case there are no high mountains, but only the factor of surviving the older traditions in the fringes of the region. I am not going to give participants of the symposium to listen to the examples of Ainu vocal polyphony, as they will have a unique chance today to hear a special paper dedicated to Ainu polyphony, presented by Rie Kochi, a musicologist from Hokkaido, expert in Ainu traditional music. Also today, the participants will have a chance to hear the presentation by Daiva Rachiunaite, dedicated to the comparative study of Lithuanian Sutartines and Ainu traditional polyphony.

Similarly, I am not going to discuss very interesting polyphonic traditions from Taiwan, as we will soon hear the presentation of Lu Yuhsiu, an ethnomusicologist from Taiwan (currently is working at Beijing Central Conservatory of Music). So symposium participants will have a good possibility to learn Taiwanese polyphonic style. I want only to mention, that according to the scholarly interest towards polyphony, Taiwanese vocal polyphony is an exception in Asia. Study of Taiwanese polyphony was first conducted by Japanese scholars, so the live tradition of vocal polyphony became a part of common ethnomusicological knowledge earlier than many other polyphonic traditions from Asia. there's more. In October 2002, just a few days after the First International Symposium here, in Tbilisi, a special conference, dedicated to vocal polyphony, was held in Taiwan. This conference remains so far the only scholarly meeting in Asia solely dedicated to traditional polyphony.

Vocal polyphony is also present in India. More specifically, polyphony in India is distributed in the tribal northwestern part of India, Assam (among Naga tribes), in the southern part of India (again among the local tribes), and also in parts of North India, for example, in Garwhal and Kumaon. Polyphony in Assam was studied in the publication of Schneider and Kauffman (Schneider, Kauffman, 1960), but polyphony in other regions of India are mostly neglected, and as I've mentioned earlier, even the word *polyphony* is absent in Garland Encyclopedia of World Music dedicated to the music of India.

Polyphony is richly represented in the south-western part of China, again among the national minorities, living in the mountains. Out of more than 50 officially recognizes national minorities, about half of them have traditions of vocal polyphony. In some peoples the tradition of singing in parts is so strong, that no monophonic songs had been recorded there. We must note here, that unlike many other Asian countries where polyphonic traditions are mostly neglected, Chinese scholars are actively studying the polyphonic traditions of the Chinese minorities. As much as I know, traditions of vocal polyphony are also spread in the countries bordering with the Southern part of China, for example, Nepal and Burma, although I am not aware of any works dedicated to these polyphonic traditions.

And finally, I want to finish the short review of vocal polyphonic traditions in Asia with the example of vocal polyphony from Tibet. The fact of the presence of vocal polyphony in Tibet was known to me from the almost century-old book by Karl Butcher, *Work and Rhythm* (Butcher, 1919). Apart from this, recently, in 2006 in the Central China TV Program (CCTV) an extremely interesting example of Tibetan polyphony was broadcasted. The song was known as *Tibetan Women's Love Song*. Their polyphonic style is very close to the Balkan and Baltic traditions of polyphony, with drone and the sharp dissonant sounds. I want to thank Victor Grauer, co-participant of Alan Lomax Cantometrics project, who made me aware of this musical tradition¹ (audio ex. 5).

2. Asian polyphony in World context: research perspectives

Now I would like to briefly discuss the possible perspectives of the study of Asian vocal polyphonic traditions in the international context of polyphonic cultures.

I dedicated number of works to the comparative study of vocal polyphonic traditions. In these works I was noting the extreme stability of polyphonic traditions and the coincidence of the data of vocal polyphony with the data of physical anthropology and genetics (see for example, Jordania 1988, 1989, 2006). Therefore I consider the comparative study of polyphonic traditions of different regions extremely fruitful.

Broad look at the Asian polyphonic traditions suggests that there are promising perspectives in this direction. I want to draw your attention to a highly specific type of polyphony in several regions of Asia, which is characterized by drone, short melodic phrases, and most importantly, very sharp dissonant harmonies, based on the interval second. This type of polyphony is distributed in many parts of our planet, and is known to some as *Balkan type* of polyphony. This type of polyphony is more known with the term used by Florian Messner, *schwebungsdiaphonie* (interference diaphony). According to the acoustic research conducted in Germany and Austria, the seconds used in this type of polyphony from all over the world are of a very specific distance, comprising a distance between major and minor seconds, which creates the maximum *roughness* of the sound. For the English-Speaking countries I suggested the use of term *D/D polyphony* (short from *Drone-Dissonant Polyphony*).

Polyphony of this type we have already heard today from Nuristan, Vietnam, Tibet. We can find the same of polyphony in South-East China, Taiwan, also in Indonesia on Island Flores, Papua New Guinea, Melanesia, on the island Baluan. This type of polyphony is particularly well known in several regions of the Europe (Balkans, Baltic region, Polesie region between the Ukraine and Belarus; according to historical sources this type of polyphony was also present in Italy). Mixture of the drone and dissonant intervals, but in more complex three and four part texture is also present in Georgia, and is known among several peoples of the North Caucasus. Mixture of drone and secondal dissonances is also present in other regions of the world as well, for example, in western Africa, among the Krele tribe in South America among Q'eros living in the Andes.

When in the middle years of the 20th century a brilliant Dutch ethnomusicologist, Jaap Kunst, the leading expert of Indonesian music, heard for the first time the traditional polyphonic singing from Bulgaria, he was so profoundly impressed by the closeness of these traditions that in 1954 he published a book on the possible links historical between Bulgaria and Indonesia. During the last decade of the 20th century Austrian-Australian ethnomusicologist Florian Messner revisited Jaap Kunst's subject, visited these regions in Flores and Bulgaria, studied their polyphonic traditions and came to the conclusion that the closeness is so big and specific that it is virtually impossible to be a result of the convergent development. A song recorded in island Flores seemed to Bulgarian singers to have been recorded in neighboring Bulgarian village, and vice versa, Flores villagers thought that Bulgarian song was recorded in the neighboring village in Flores.

Let us ask a question: is it possible to propose that such a specific type of complex polyphony developed independently in such geographically faraway regions? Of course, theoretically everything is possible, but practically this would be difficult to imagine, particularly as we have the closeness of polyphonic traditions not only in two regions of the world, but in many isolated regions of the world.

To explain the existence of such a specific type of polyphony (I mean the *D/D style*, or drone-dissonant style), I suggest a very different from Jaap Kunst hypothesis. I propose that instead of late cultural contacts between peoples we are dealing with the survival of the earliest type of choral singing of humanity.

According to my own model of the genesis of the music, choral polyphony was developed by the forces

of natural selection, and was the potent strategic weapon for our hominid ancestors. It was transforming them from individual beings into a unit of a people with single collective identity, was putting them into the altered state of consciousness, in a *battle trance*, where they were not feeling pain and fear, and in critical moments were religiously dedicated to the group interests to the point of sacrificing themselves. This state of trance, which had a strong neuro-chemical basis, created the basis for the human social nature, for human morality and religion feeling.

Such primordial singing tradition, apart from other characteristic features, was based on extremely dissonant intervals, was performed extremely loud, virtually shouting, and was connected to dancing type rhythmic body movements (particularly round dances). In a new monograph dedicated to the music in human evolution (it was published in 2011), I argue, that this ancient polyphonic style, which was created by the forces of natural selection in the early stages of hominid evolution, had a crucial role in the survival of early hominids. I suggested that this type of choral singing was connected to such important morphological and behavioral changes, as bipedalism, losing body hair, appearing of long hair on human head, appearing of longer legs and the increase of body size, diminishing of teeth size and physical strength, increase of sweating and body odor, appearance of the phenomenon of asking questions and intelligence, making stone tools, body painting, use of cloths. In short, according to my model, choral singing, based on sharp dissonant intervals, was one of the central factors of the human evolution.

We are now speaking about the processes that took incredibly long time, literally millions of years to accomplish. If forming a tradition of choral singing was a part of these evolutionary processes, and if such an ancient polyphonic tradition ever existed, it must have been taken by our ancestors on their way out of Africa about two million years ago. Now, if we are searching for the possible remnants of this primordial choral tradition, then (1) the remnants of this tradition must be scattered around the world, and (2) they must be found in the most geographically isolated regions of the world, like in high mountain ranges, on the islands, and in forest massifs.

I suggest that we have exactly this happening when we look at the distribution of the D/D polyphonic style. This polyphony is distributed in very different regions of the world, on different continents, and everywhere in the most isolated mountainous, island, forest covered and peripheral regions of the world.

For sure, announcing that human tradition of choral polyphony is two millions of the years old, will be met with a big dose of skepticism by the most of the listeners and my colleagues. I can fully understand this skepticism. Up to date, the suggestion by victor Grauer that vocal polyphony can be 100 000 years old, is the oldest timelines that had been suggested in ethnomusicology. My suggestion (2 000 000 years) is twenty times older, than Grauer's suggestion².

If the incredibly deep date of the origins of vocal polyphony seems to a reader totally unrealistic, then a reader is left to somehow explain the obvious closeness of so many complex and specific polyphonic traditions from around the world, from the Balkans, Caucasus, Baltic, Hindukush and Tibet to the mountains of the Papua New Guinea, Flores, Taiwan, Central Africa and Andes. On the other hand, if we accept that the timeline of millions of the years is at least theoretically possible, then suddenly everything falls on its place.

My model explains the presence of specific vocal polyphony based on dissonant intervals in different most isolated regions of the world, and if we take into account the well known principle of *Occam's Razor*, then the survival of the ancient traditions of group singing will seem very logic and convincing.

I very much hope that our instinctive rejection of the huge timelines for the origins of human group singing will not become the unsurpassable psychological problem to see the obvious prospects of my sug-

gestion not only for the origins of vocal polyphony, but for many other crucial topic of human evolution.

Research of the polyphonic traditions of Asia can and should play the crucial role in the study of these processes.

Notes

¹ After the 2010 Symposium, in October-November of 2011, I specially visited Sichuan province in China, and in Chengdu recorded several examples of this fascinating tradition from so called Alma Tibetan (or Aremai Tibetan) singers. While there, I also was made aware, that the song title on the CCTV was a non-traditional, added detail (just for publicity), and had nothing to do with love songs. In fact, according to the information I received, Aremai Tibetans do not have love songs, and the region is known for its free sexual mores

² Both Grauer and myself connect vocal polyphony to the earliest polyphonic tradition that were formed in Africa and that humans took from Africa to the rest of the world. The difference between our approaches is that Grauer's model is based on the so called *Recent African Hypothesis*, which considers the date of human origin as about 100 000 years old, and my own model is based on competing *Multiregional Hypothesis* (or as I call it *Ancient African Hypothesis*) which suggest that the so called Homo erectus was in fact an archaic Homo sapiens

References

- Bucher, Karl. (1919). *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig: Reinicke
- Grauer, Victor. (2011). *Sounding the Depths: Tradition and the Voices of History*. Self published
- Jordania, Joseph. (1988). "Folk Polyphony, Ethno-Genesis and Race Genesis". *Journ. Sovetskaja Etnografia* 2:23-33 (In Russian with English summary)
- Jordania, Joseph. (1989). *Georgian Traditional Polyphony in International Context of Polyphonic Cultures: The Problem of Origins of Polyphony*. Tbilisi: Tbilisi State University Press (In Russian with English summary)
- Jordania, Joseph. (1997). "Perspectives of interdisciplinary research of part-singing phenomenon". In: *Ethnomusicology and Historical Musicology - Common Goals, Shared Methodologies?* Erich Stockmann zum 70 Geburtstag. Edited by Christoph-Hellmut Mahling and Stephan Munch. P. 211-216. Tutzing: Schneider
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos
- Jordania, Joseph. (2011). *Why do People Sing? Music in Human Evolution*. Logos
- Kauffmann, Hans E., Schneider, Marius. (1960). *Lieder aus den Naga-Bergen (Assam)*. Volume 19 of Congrès et colloques de l'Université de Liège

Audio Examples

Audio example 1. Pearl divers of Bahrain

Audio example 2. Afghanistan, women's singing

Audio example 3. Afghanistan, men's singing

Audio example 4. Vietnam, the province Kao Bang. Male and female groups sing in alternation

Audio example 5. *Aremai* Tibetan polyphony, group of three women

პირდაპირი კომპრომიზი: კომპრომიზი, პარიკი,
სტრუქტურა და მხსენებელი თუ პირი კლასიკური მხსენებელი

ანტაგონიზმი

წინამდებარე სტატიაში შესწავლილი პეტროფონიის ბუნება, რომელიც მრავალი მუსიკალური ტრადიციისთვის არის დამახასიათებელი. ისე ჩანს, თითქოს პეტროფონიული ფაქტურის სპეციფიკურობა შემსრულებელს ან კომპოზიტორზე არაა დამოკიდებული; უფრო მეტიც, ისინი, თითქოს მხოლოდ უზრუნველყოფენ ტრადიციით განპირობებულ მთელ რიგი პოლიფონიური შესაძლებლობების რეალიზებას. შესაბამისად, პეტროფონია შეიძლება განხილულ იქნეს, როგორც კონკრეტული კომპოზიციური ტექნიკის ბიპროდუქტი. ამ სტატიაში გავანალიზებ რამდენიმე მუსიკალურ კომპოზიციას თურქულ-ოტომანური კლასიკური მუსიკალური რეპერტუარიდან. შემოგთავაზებ განსხვავებული ტიპის პეტროფონიის მაგალითებს, რომლებიც შესრულებისას არ არის ადვილად შესამჩნევი. ასეთი, უფრო ფრთხილი და მართვადი ფაქტურა თავის იქნის მოცემული კომპოზიციის შესრულების პროცესში მისი მუსიკალური იდენტურობის სპეციფიკურობიდან გადახრის დროს. ამრიგად, სტატია ეხება იმპროვიზაციას, ვარიაციას და ვერსიებს, რადგან ისინი უკავშირდებიან ნებისმიერ მოცემულ კომპოზიციას. შესრულების პროცესში ამ იდეის აღქმა მსმენელის გამოცდილებასა და ცოდნაზეცაა დამოკიდებული. შესაბამისად, ჩვენ ზუსტად უნდა განვმარტოთ ტერმინები *იმპროვიზაცია*, *გარიჟიჟა* და *ვერსია* და ბოლოს, მსმენელთა და შემსრულებელთა გარეგანობაში არსებული მუსიკალური ფაქტურის განხილვისთვის აუცილებელია ფენომენოლოგიური მეთოდოლოგიის გამოყენება.

შესავალი

ტრადიციულად, დასავლური მუსიკოლოგია მუსიკალურ ფაქტურას განიხილავს, როგორც მონოფონურს (ან მონოდიურს), პოლიფონურს, პოლიფონურს და, ამ ბოლო დროს, როგორც პეტროფონულს¹.

ზემოხსენებულმა ფაქტურებმა, შესაძლოა, თავი იჩინონ ნებისმიერ რეპერტუარში, როგორც რაღაც გაურკვეველმა, ვინაიდან მათ შორის საზღვრები თითქოს და წაშლილია. რაც შეეხება დეფინიციას, წმინდა ფორმით გამოვლენილი პირველი სამი ფაქტურის შესწავლაში, შეიძლება გვიჩვენოს, რომ 1. მონოფონია, მრავალხმიანი კონტექსტში შესრულების დროს, არის ერთი და იმავე რიტმის გამოყენებაზე დაფუძნებული უნიფორმული (ან ოქტავით განსხვავებული) მელიოდური პროგრესია ორ ან მეტ ხმაში; 2. პოლიფონია, გარეგნულად არის მრავალხმიანი პროგრესია, დაფუძნებული ერთი და იმავე რიტმის გამოყენებაზე სხვადასხვა სიმაღლის მქონე ორ ხმაში მაინც; 3. პოლიფონია, ასევე, არის მრავალხმიანი პროგრესია, რომელიც სხვადასხვა რიტმსა და სიმაღლეს ერთდროულად იყენებს.

ეს არის იერარქიული თანამიმდევრობა (პოლიფონია, პოლიფონია და მონოფონია), რომელშიც უფრო რთული ფაქტურის, მაგალითად, პოლიფონიის განმსაზღვრელ ასპექტს აქვს ნაკლებად რთული ფაქტურის (ფაქტურების) ტრანსფორმირების (ან დასნებოვნების) უნარი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, პოლიფონიასთან შეხებამ, შესაძლოა, მონოფონია პოლიფონიად გარდაქმნას, ხოლო პოლიფონიასთან შეხებამ – პოლიფონიად.

ფაქტურა, რომელშიც გამოყენებულია მხოლოდ დანარჩენი შესაძლო კავშირის კომბინაცია ორ

ან მეტ ხმას შორის, ანუ სხვა რიტმში და იმავე სიმაღლის ბეგრა, თეორიულად არის შესაძლებელი და, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, არ არის განსაზღვრული, როგორც ცალკე მუსიკალური ფაქტურა. მაშინ, როდესაც ბოლო (პოლიფონიური) მუსიკალური ფაქტურა შეიძლება საერთო იყოს მსოფლიოს ზოგიერთი მუსიკალური ტრადიციისთვის და წარმოადგენდეს, ზოგადად, პეტეროფონიის მნიშვნელოვან ასპექტს, პეტეროფონიის განმარტება საკმაოდ პრობლემურია. ეს ზოგადი პრობლემა, ნაწილობრივ, თავს იჩენს ტერმინის სხვადასხვა კონტექსტში უმართებულოდ გამოყენებისას. ცნება „პოლიფონია“ გამოიყენება როგორც მუსიკალური ფაქტურის, ისე სპეციფიკური მუსიკალური სტილის აღსანიშნავად. შესაძლოა, პეტეროფონია უნდა განვიხილოთ, არა, როგორც მხოლოდ უბრალოდ ფაქტურა, არამედ, რთული სტილი, რომელიც ქვეყნის განსაკუთრებული პერფორმანტულ-კომპოზიციური ერთობლიობიდან მოდის და შედგენილ ფაქტურას წარმოადგენს.

საფუძვლები

80-იანი წლების ბოლოდან რამდენიმე მეცნიერმა ყურადღება გაამახვილა ოტომან-თურქულ რეპერტუართან დაკავშირებულ საკითხებზე. ოუენ რაიტის სტატია (Wright, 1988) შორეულ წარსულში შექმნილი კონკრეტული კომპოზიციების მუსიკალურ იდენტობას ეძება. მეცნიერი იკვლევს დამახასიათებელი ნოტაციით ნაწერდ ნაწარმოებებს, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე არსებობდა რეპერტუარში. ჩემს სტატიაში წარმოდგენილია თურქული კლასიკური ინსტრუმენტული მუსიკალური რეპერტუარის ორი კარგად ცნობილი მუსიკალური ნაწარმოების თავისებურებები – ნეიზან ოუსუფ ფაზას (Neyzen Yusuf Pasa, 1820-1888; სურ. 1) *სეგაჰ პესრევი* (Segah Pesrevi) და კემანი ტატოის ეფენდის (Kemani Tatyos Efendi, 1858-1913; სურ. 2) *ჰუსეინი საზ სემაისი* (Hüseyni Saz Semaisi). ანალიზი ხორციელდება აუდიოგრაფებისა და ხელმისაწვდომი პარტიტურების მუსიკალური ფაქტურის შესწავლაზე დაყრდნობით.

ნაწარმოების იდენტობა

ამერიკელმა ავანგარდისტიმა კომპოზიტორმა სტიუარტ სმიტმა (Stuart Smith) მუსიკალური კომპოზიცია განსაზღვრა, როგორც „მუსიკალური მესხიერების რეორგანიზაცია“. ეს განსაზღვრება განსაკუთრებით სასარგებლო შეიძლება გახდეს ტრადიციული მუსიკის შესწავლისას, როცა, რთულია, გამოკვეთო სპეციფიკური მუსიკალური კომპოზიციის ინდივიდუალობა, სხვადასხვა დროსა თუ გარემოში მისი შესრულების მალავი იმპროვიზაციულობის გამო.

ოტომანური ტრადიციის კონტექსტში, მოცემული მუსიკალური კომპოზიციის იდენტობა, უპირველეს ყოვლისა, მოიცავს სახელწოდებას – *მაკამი* (makam, მელდიური კილი), ფორმას – *უსული* (usul, რიტმულ ციკლს) და კომპოზიტორის ვინაობას.

საბარშო შეიძლება ასე ითქვას – ნეიზან ოუსუფ პასა (კომპოზიტორი), *პესრევი* (ფორმა ან. ქარი), *სეგაჰ* (Segah) *მაკამში* (მელდიური კილი) და დევრი კებირის (Devr-i Kebir) *უსულში* (რიტმული ციკლი) (მაგ. 1).

ამასთან, კომპოზიციის მუსიკალური იდენტობა, მის სახელწოდებასთან ერთად, მოიცავს ერთობლივ მესხიერებას, როგორც შესრულების პრაქტიკის დადასტურებას. სხვა სიტყვებით, კომპოზიციის შესრულება დამოკიდებულია შესმრულებლის უნარზე, განსაზღვრის მისი თავისებურება.

კოლექტორი მესხიერება

საოველთაოდ მიღებული მუსიკალური ნოტაციის სისტემის არარსებობის პირობებში, ოტომანური კლასიკური ინსტრუმენტული კომპოზიცია „დაცული“ იყო მესხიერებაში – უპირველესად კომპოზიტორის მიერ, ხოლო შემდეგ – მისი მიმდევრებისა და კოლეგების მიერ. საბოლოოდ, ამან

მიგვიყვანა კომპოზიციის კოლექტორ მესხიერებამდე, როგორც მუსიკოსების, ისე აუდიტორიის მხრიდან.

ვარიაცია

ეს სისტემა წარმოიშვა ვარიაციებსა და კომპოზიციის ვერსიებში დროისა და გარემოს გათვალისწინებით. შესრულებელმა უნდა შეასრულონ ვარიაციები სხვადასხვა შემთხვევისათვის და განავითარონ თავიანთი ჩამოყალიბებული ინდივიდუალური ვერსიები¹. თავად კომპოზიტორიც კი შეიძლება ასრულებდეს საკუთარ ნაწარმოებებს განსხვავებულად სხვადასხვა დროს. მაგალითად, ქემილ ბეის (Cemil Bey, 1871-1916) ტანბურის პარტიტურის ავტორისეული გამოცემის შედარება ამავე პიესის მისსავე ჩანაწერთან, ნათლად გვიჩვენებს კომპოზიციის ინტერპრეტაციის განსხვავებულ გზებს. ამ კვლევის მიზანს არ წარმოადგენს ამ ვარიაციული ტექნიკის მართვის კომპლექსური წესების შექმნა.

ვარიაციაში შეიძლება წარმოიქმნას შემდეგ კონტექსტში: 1. ვარიაცია – განსხვავებული „კოლექტორი მესხიერებისაგან“. იგი წარმოვიდგება, როგორც იმპროვიზაცია. ეს შეიძლება იყოს ორნამენტაცია ან მუდმივად ვარიაცია; 2. ვარიაცია, რომელიც მიეკუთვნება „კოლექტორი მესხიერების“ განშტოებას. ზოგჯერ „კოლექტორი მესხიერების“ ნაწილი შეიძლება იყოს ერთ ვერსიაზე მეტი. მაგალითად, შეიძლება შეგვეხედეს ორი ვერსია, რომელთაგან თითოეულს შემსრულებლების უმეტესობა თანაბრად ავიარებს, როგორც ნამდვილს; 3. პერსონალური ვარიაცია, როგორც არტისტმა იცის იგი მაგალითად, როგორც მასწავლებლისგან შესწავლა ან თვითონ ჩამოაყალიბა საკუთარი ვარიანტი.

ვერსია

რადგან ვარიაციებს აფიქსირებენ, ნოტებზე გადააქვთ და აქვეყნებენ, ისინი ლეგიტიმურობას იძენენ. ამ საკითხმა აქტუალობა შეიძინა თურქული რესპუბლიკის ადრეულ ათწლეულში და ზოგმა მუსიკისმოყვარემ დაიწყო „სწორი“ ვერსიების ჩამოყალიბება. მიუხედავად ამისა, ზოგიერთი ვერსია გამოირჩეოდა ინდივიდუალობით. ეს შეიძლება ენახოთ უდი პირანტის (Udi Hirant, 1901-1977) მიერ შესრულებულ *ჰუსეინი ხაზ სემახისი*² ჩანაწერის პირველ (*ჰანი, hane*) მონაკვეთში (მაგ. 2). პირანტმა ორჯერ გაუკეთა ამ მონაკვეთის ინტერპრეტაცია ერთი და იმავე უნიკალური ვარიაციით, რომელიც განსხვავებულია ყველა სხვა ხელმისაწვდომი პარტიტურისგან.

პეტეროფონია

ქემილ ბეისა (Cemil Bey) და ნევრეს ბეის (Nevres Bey) მიერ შესრულებული ქემანი ტატიოს ეფენდის (Kemani Tatyos Efendi) *ხაზ სემახისი* ანალიზი შეიცავს ორი ტიპის ურთიერთდამოკიდებულებას კომპოზიციაში:

1. კომპოზიციის შესრულება შეთანხმებული თავისებურებებით, რომელიც ადასტურებს კომპოზიციის (კოლექტორი მესხიერების) ინდივიდუალობას და
 2. შესრულება, რომელიც არ თვალისწინებს, წინასწარა შექმნილი თუ იმპროვიზებულია კომპოზიცია, რაც აჩვენებს შესრულებელთა არტისტიზმსა და შემოქმედებითობას (ვარიაცია).
- შედეგად მიღებული მუსიკა არის *კემენ-სა* და უდ-ს შორის. სანამ ორი შესრულებელი კომპოზიციის გარკვეულ წერტილში შეხვდება ერთმანეთს, ისინი ხშირად ერთმანეთისგან განსხვავდებიან.

ვირტუალური პეტეროფონია

თუ ჩვენ მივიჩნევთ, რომ თანამედროვე, გამოქვეყნებული პარტიტურები წარმოადგენენ კოლექტორ მესხიერებას, უდი პირანტის სიღო შესრულება გვიჩვენებს, რომ ვარიაციების დიდი ნაწილი და პერ-

სონალიზებული ვერსიები განსხვავდებიან კოლექტორი მესხიერებისგან. ამ თვალსაზრისით, ვინმემ შეიძლება იკითხოს, რატომ უკრავს ერთი შემსრულებელი ამ ვარიაციებს, თუ არ არის მფორე შემსრულებელი. შესაძლებელია, ამ კითხვაზე პასუხი მდგომარეობს თავად შემსრულებლის სურვილში, შექმნას განსხვავებული მუსიკალური სტრუქტურა, რომელიც ძვეს შემსრულებელსა და კოლექტორ მესხიერებას შორის მაშინ, როცა ეს ვირტუალური პეტეროფონია არ ესმის უცხოელს, ის საიმოვნებას ანიჭებს როგორც ინოვაციური შემსრულებელს, ისე აუდიტორიას. სინამდვილეში, დღესაც კი, ასეთ ვარიაციებს შეუძლიათ სიცივეთი კომენტარების პროვოცირება სოლო შესრულებისას.

შესაბამისად, უდი პურანტის მიერ *საზ სემაისის* შესრულების ჩემულ ანალიზში ვადასტურებ კომპოზიციის ზემოთ დასახელებული ორი ტიპის არსებობას: 1. კომპოზიციის შესრულება შეთანხმებული თავისებურებებით, რომელიც ადასტურებს კომპოზიციის (კოლექტორი მესხიერების) ინდივიდუალობას და 2. შესრულება, რომელიც არ ითვალისწინებს, წინასწარაა შექმნილი თუ იმპროვიზებულია კომპოზიცია, რაც აწვევებს შემსრულებლის არტისტიზმსა და შემოქმედებითობას (ვარიაცია) და წარმოაჩენს მის სურვილს, წვლილი შეიტანოს ვირტუალურ პეტეროფონიაში.

დასკვნა

შეიძლება ითქვას, რომ ქემილ ბეის და ნეფრეს ბეის შესრულებაშიც კი მუსიკალური კომპოზიციის კოლექტორი მესხიერება შეიცავს მესამე მდლიდურ ხაზს და არტისტს აძლევს შემოქმედებით იმპულსს, იმუშაოს კოლექტორი მესხიერების, და არა სხვა შემსრულებლის მიერ შექმნილი მდლიდური ხაზის გარშემო. შესაბამისად, საბოლოო სტრუქტურა წარმოიქმნება, როგორც პეტეროფონული შესაძლებლობის არამართვადი რეალიზაცია.

შენიშვნები

¹ მოცემული საკვლევი თემიდან რომ არ გადაეხვიოთ, გამოვტოვებ ნაგულისხმევ პარმონულ პროგრესიას განსაკუთრებულ გარემოებებში, როგორცაა, მაგალითად, ალბერტის ბანები ან შედგენილი მდლიდია

² სხვებთან ერთად აღნიშვნის ღირსნი არიან ვალტერ ფელდმანი (Walter Feldman), ოუენ რაიტი (Owen Wright), იალცინ ტურა (Yalçın Tura) და ქემ ბეჰარი (Cem Behar)

³ ზოგადად, თურქული კლასიკური მუსიკალური რეპერტუარის კომპოზიციის ფორმები, როგორცაა პერსევი და *საზ სემაისი*, შექმნილია არასპეციფიკური ინსტრუმენტებისათვის

⁴ პერსონალური რაიოკავშირი, 1995

⁵ რეპერტუარის ცვლილებები, ზეპირი ტრადიციის თვალთახედვით, შესწავლილია სხვა შრომებში, მაგალითისათვის იხ., ოუენ რაიტი (1988) და იალცინ ტურა (1988)

⁶ როგორც უკვე აღნიშნეთ, სება პერსევის მსგავსად, ამ მითითებაში (*პუხენი საზ სემაისი*) მოცემულია მდლიდური კილი (*მაკამ პუხენი*) და ფორმა (*საზ სემაისი*). მაშინ, როცა კომპოზიტორი (*ქემანი ტატიოს ეფენდი*) ყოველთვის მოხსენიებულია, როგორც კომპოზიციის იდენტურობის განუყოფელი ნაწილი, ვინაიდან იმის გამო, რომ *საზ სემაისის* ზომა უმეტესად არის ათდარტეშიანი აქსაკ სემა, რიტმული ციკლის (*უხულ*) სახელს არახდროს ახსენებენ

VIRTUAL HETEROPHONY: COMPOSITION, VARIATION, TEXTURE AND MEMORY IN TURKISH CLASSICAL MUSIC

Abstract

This study examines the nature of heterophony, a texture common to many musical traditions. It appears that performers or composers do not have direct control over the specifics of the resulting heterophonic texture; rather, they provide a number of polyphonic possibilities, which are limited by the tradition. Hence, heterophony may be considered as a byproduct of certain compositional techniques. This paper will analyze several musical compositions from the Turkish-Ottoman Classical Music repertoire. My analysis will suggest the existence of a different kind of heterophony that is not readily apparent in performances. This more careful and controlled texture may be found between the specifics of the musical identity of a given composition and deviations from it during the performance. Therefore, this paper focuses on improvisation, variation, and version as they relate to the identity of any given composition. The perceptions of these concepts during a performance may also depend upon the experience and knowledge of the listener. Therefore in this context we must establish precise definitions for the terms improvisation, variation, and version. Ultimately, in order to discuss a musical texture that exists in the minds of listeners and performers alike, we must use a phenomenological methodology.

Introduction

Traditionally, the musicological canon in the West examines musical texture as monophony (or monody), homophony, polyphony, and more recently, heterophony¹. These above mentioned textures might appear in the common repertoire as somewhat unclear as their boundaries merge into one another. In terms of definition, a close examination of the first three textures in their pure form would reveal that:

1. Monophony, if performed in a multi-part context, is a melodic progression based on the use of same rhythm in unison (or octave) in two or more parts;
2. Homophony, by design is a multi-part progression, is based on the use of same rhythm in different pitches in at least two parts;
3. Polyphony is again a multi-part progression using different rhythms and different pitches simultaneously.

This is a hierarchical order (polyphony, homophony, and monophony) in which the existence of any defining aspects of a more complex texture such as polyphony has the ability to transform (or contaminate) the less complex texture(s). In other words, a touch of homophony can transform monophony into homophony and a touch of polyphony can transform monophony or homophony into polyphony.

The texture that uses the only remaining possible combination relationship between two or more parts, i.e., different rhythm and same pitch, remain theoretical and to my knowledge has not been designated as a separate musical texture. While this last musical texture might be very common in some world musical traditions and an important aspect of heterophony in general, the definition of heterophony is quite problematic. This general problem arises partially from the general misuse of the term in various contexts.

The word polyphony has been used to designate a musical texture as well as a specific musical style. Perhaps we must also consider heterophony not as a pure texture, but a rather complex style coming from a particular performative-compositional set of behaviors that exposes a compound texture.

Background

Starting in the late 1980s, a few scholarly writings focused on issues related to the Ottoman-Turkish repertoire². Owen Wright's article (Wright 1988), dealing with the musical identity of specific compositions as they appeared in distant time periods, examined specific notated compositions for changes in the repertoire over the centuries. My paper examines the identity of two well-known musical instrumental compositions from the Turkish Classical Music repertoire³, Neyzen Yusuf Pasa's (1820-1888) *Segah Pesrevi* (fig. 1) and Kemani Tatyos Efendi's (1858-1913) *Hüseyni Saz Semaisi* (fig. 2), by analyzing the available scores and the recorded performances and exploring the resultant musical texture.

Identity of a composition

An American avant-garde composer Stuart Smith defines musical composition as "reorganization of musical memories"⁴. This definition might be particularly useful in the examination of traditional musics in which a specific musical composition may be difficult to identify in the context of a highly improvised performance in different time periods or spaces.

In the context of the Ottoman tradition, the identity of a given musical composition includes first its designation, i.e., makam (melodic mode), form, usul (rhythmic cycle) and the name of the composer. In a conversation, for example, one might properly say Neyzen Yusuf Pasa's (composer), *Pesrev* (form or genre), in the *Segah* makam (melodic mode), and in the usul of Devr-i Kebir (rhythmic cycle) (ex. 1).

Second, the musical identity of a composition, in addition to its designation, includes the shared memory as evidenced in the performance practice. In other words, the performance of a composition relied on the performers' ability to recall the specifics of it.

Collective Memory

In the absence of a prevalent prescriptive notation system, an Ottoman CLASSICAL instrumental composition from its conception was stored as a memory – first by the composer, then by his disciples and colleagues. Eventually, this led to a collective memory of the composition both by musicians and audience.

Variation

Like a telephone game, this system resulted in variation and versions of a composition both in time and space. Performers would perform variations at different occasions, and develop their own fixed individual versions⁵. Even the composer himself might have performed his own piece in different ways at different times. For example, a comparison of the scores of Tanburi Cemil Bey's (1871-1916) compositions from his own authoritative editions and his own recordings of the same pieces illustrates different ways of interpreting a composition. The focus of this investigation, however, is not the complex set of rules governing these variation techniques.

A variation may occur in the following contexts:

1. Variation different from the "collective memory". This variation occurs as an improvisation. It may be an ornamentation or melodic variation;
2. Variation belongs to a branch of the "collective memory". Occasionally more than one version may be a part of the "collective memory". For example, there could be two versions, both of which are recognized by most practitioners as being equally valid;
3. Personal variation as the artist knows it, i.e., as he learnt from his teacher or formed his own cliché.

Version

As variations became more fixed and eventually transcribed and published, they became legitimate versions.

This became an issue during the early decades of the Turkish Republic and certain musicologists started producing the “correct” versions. Some versions, however, remained personal. This may be observed in the first section (*hane*) of the Hüseyini Saz *Semaîsi* by Kemani Tatıyos Efendi as Udi Hırant (1901-1977) played in a recording (ex. 2). Hırant interprets this section twice with the same unique variation, which is distinct from all available scores.

Heterophony

Analysis of Cemil Bey’s and Nevres Bey’s performance of Kemani Tatıyos Efendi’s *Saz Semaîsi* suggests two kinds of relationships in the composition:

1. Performance of the agreed specifics of a composition, which confirms the identity of a composition (collective memory);
2. Performance against these specifics of the composition, which regardless of whether they are pre-composed or improvised, shows the artistic creativity of the performers (variation).

The resulting musical texture is a complex heterophony between the kemence and the ud. While the two performers meet at certain points in the composition, they frequently differ from each other.

Virtual Heterophony

If we assume that contemporary published scores are representations of the collective memory, Udi Hırant’s solo performance also shows a great deal of variation and personalized versions different from the collective memory. At this point, one may ask why he is playing these variations if there is no second player. Perhaps an answer to this question lies in the performer’s desire to create a different kind of musical texture between the performer and the collective memory. While this virtual heterophony is inaudible to a stranger, it offers pleasure to the initiated minds of both the performer and the audience. In fact, even today, such variations may incite verbal comments in solo performances.

Therefore, my analysis of Udi Hırant’s performance of the *Saz Semaîsi* suggests two similar kinds of relationships in the composition:

1. Performance of agreed specifics of a composition which confirms the identity of a composition (collective memory);
2. Performance against these specifics of the composition, which shows the artistic creativity of the performer (variation) and his desire to contribute to the virtual heterophony.

Conclusions

One may further suggest that even in the performances of Cemil Bey and Nevres Bey, the collective memory of a musical composition comprises a third melodic line, and that artists’ creative impulses work around the collective memory, not the line created by the other performer. Therefore, the resulting texture occurs as a somewhat uncontrolled realization of a heterophonic possibility.

Notes

¹ Implied harmonic progressions in special circumstances, such as Alberti-bass or compound melody, will be left for another study in order to keep the focus of this particular study intact

² Among others, Walter Feldman, Owen Wright, Yalçın Tura, and Cem Behar are worth mentioning. Generally, instrumental compositions from the Turkish Classical Music repertoire, such as *pesrev*-s and *saz semaîsi*-s, have been written for non-specific instrumentation

³ Personal communication, 1995

⁴ Changes in repertoire through oral transmission are studied elsewhere, e.g., see Owen Wright, 1988, and Yalçın Tura 1988

References

- Beken, Münir. (2002). "Preliminary Studies on Virtual Heterophony". Paper read as a part of the panel "Imperial Reflections: Study of Music of the Past" at the annual meeting of the North-West Chapter of the Society of Ethnomusicology, Vancouver, BC
- Beken, Münir. (2004). "Teaching Tonality as Mode". Paper read at the annual meeting of the Hawaii International Conference on Arts and Humanities. Honolulu, Hawaii
- Feldman, Walter Z. (1996). *Music of the Ottoman Court*. Intercultural Music Studies; 10. Berlin: VWB-Verlag für Wissenschaft und Bildung
- Tura, Yalçın. (1988). *Türk Musikisinin Mes'eleleri (The Problems of Turkish Music)*. Istanbul: Pan Yayıncılık
- Wright, Owen. (1988). "Aspects of Historical Change in the Turkish Classical Repertoire". *Journ. Musica Asiatica* 5, 1-108. New York: Cambridge University Press

სურათი 1. ნეიზან იუსუფ პასა (1820-1884)

Figure 1. Neyzen Yusuf Pasa (1820-1884)



სურათი 2. ქემანი ტატოს ეფენდი (1858-1913)

Figure 2. Kemani Tatyos Efendi (1858-1913)



მაგალითი 1. ნეიზენ იუსუფ პასას მიერ სევაჰ პეზრევის გამოქვეყნებული ვერსია (Nayzen.com)
Example 1. A published version of *Segah Pesrevi* by Neyzen Yusuf Pasa (Neyzen.com)



მაგალითი 2. ქემანი ტატოს ეფენდის (1858-1913) მიერ პუსეინ საზ სემაისის გამოქვეყნებული ვერსია (Nayzen.com)

Example 2. A published version of *Hüseyinî Saz Semaisi* by Kemani Tatyos Efendi (1858-1913) (Neyzen.com)



აღმოსავლეთი საძარბაველის მრავალხმიანი სახიმღერო სტრუქტურის და ღარბთაქმისი შესწავლა ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონუმენტული მემკვიდრეობის კონსერვაციის მიზნით

აღმოსავლეთი საქართველოს (ქართლ-კახურ) გრძელ სუფრულ სიმღერებში ჩვენ ვხვდებით სპეციფიკურ მრავალხმიან სტილს, რომელშიც გაბმული ბურღილი ბანის ფონზე ორი იმპროვიზებული და მღელხმებით მდიდრულად მორთული ხმა ავითარებს მღვდლოღერ ხაზს. სუფრული სიმღერების მონათესავე ქანრს წარმოადგენენ ამავე რეგიონის სოლო შრომითი სიმღერები – *ურმულები* და *ორიგულები*, რომლებიც მსგავს მღვდლოღერ ტიპზე და მეტრო-რიტმულ თავისუფლებაზე არიან აგებული. თხრობის გამარტივებისათვის მე სიმღერების ამ ჯგუფს უწოდებ „გრძელ“ სიმღერებს. მუსიკალური და საშემსრულებლო თავისებურებების ანალიზი მკვეთრად გამოარჩევს გრძელ სიმღერებს სხვა სასიმღერო ქანრებიდან და, განსაკუთრებით, დასავლეთ საქართველოს ყველა სასიმღერო ქანრისაგან. მეორე მხრივ, სწორედ იმ მახასიათებლებს, რომლებიც გამოარჩევს ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებს სხვა ქანრის სიმღერებისაგან, აქვთ სტილური პარალელები სამხრეთ ამიერკავკასიის, მცირე აზიისა და ცენტრალური აზიის მონადირე სასიმღერო კულტურებთან. ჩემი კვლევის მიზნებისათვის მე შევადარე ქართლ-კახური გრძელი სიმღერები და ერთხმიანი ქართული შრომის სიმღერები, ერთი მხრივ, მონადირე სასიმღერო კულტურებთან და, მეორე მხრივ, ქართული მრავალხმიანი სიმღერის სხვადასხვა ფენასთან როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში. შედარებითმა ანალიზმა მომცა საფუძველი გამკვეთებინა დასკვნა, რომ ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებს უკირაეთ უნიკალური ადგილი მთელს ქართულ სასიმღერო შემოქმედებაში და, შესაბამისად, მათ წამოყალიბებაში გარკვეული როლი ითამაშეს ისტორიული პროცესებმა, რომელშიც მონადირე სასიმღერო სტილის მატარებელი ხალხები იყვნენ ჩართულები.

იმისათვის, რომ ჩემი ანალიზი მეოთხედიდან თანმიმდევრული ყოფილიყო, განსახილველი კულტურების შედარებისათვის შევიმუშავე სპეციალური შედარებითი მეთოდი, რომელიც დამატებულია შეიდ ფაქტორზე. ეს შეიდი ფაქტორი მოიცავს როგორც მუსიკალური სინტაქსის (მუსიკალური ენისა და სტილის საკითხები), ასევე მუსიკალურ-სოციალურ კულტურებს (მაგალითად, როგორაა შესრულების პროცესი ორგანიზებული, რა ურთიერთობაა სხვადასხვა ხმისა და შემსრულებელს შორის).

შეიდ ფაქტორზე აგებულმა ანალიზმა დაგვიანახა, რომ ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებს და აღმოსავლეთ საქართველოს სხვა ქანრის სიმღერებსა (იგულისხმება, მაგალითად, შრომის, სარიტუალო, საფერხული ქანრები) და დასავლეთ საქართველოს ყველა სასიმღერო ქანრს შორის არის ხარისხობრივი (და არა მარტო რაოდენობრივი) განსხვავება. მოკლედ განვიხილოთ შეიდივე ნახსენები ფაქტორი.

პირველი ფაქტორი: საშემსრულებლო ორგანიზაცია

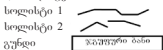
ეს ფაქტორი მოიცავს შემსრულებელთა ორგანიზაციას, მათ რაოდენობას, შემსრულებლებს შორის ფუნქციების განაწილებას, და ამ ფუნქციათა ურთიერთმიმართებას. სუფრულები სრულებდა მ-

მაკატა ჯგუფის მიერ. ორი მომღერალი ასრულებს სოლისტის ფუნქციას. ისინი ვიშნის ენაცვლებიან გაბმული, პედალური ბურღის ფონზე, რაც ქმნის სამხიან ფაქტურას (სურ. 1 ა, ბ).

ა) სოლო მომღერლები მღერაან ანტიფონურად ჯუნდის გაბმული ბანის ფონზე:



ბ) სოლისტები ერთდროულად მღერაან გუნდის ფონზე:



სოლისტების მიერ ანტიფონური მონაცვლეობა გუნდის ფონზე (სურ. ა) ხშირად ქმნის ორხმიან მონაცვლეობის სუფრულ სიმღერებში, სადაც მხოლოდ ერთი სოლისტი მღერის ბურღის ბანის ფონზე და ქმნის ორხმიან პარამონიულ კომპონაციებს. მელიდიური ხაზების ცალკე განვითარებით სოლისტები დემონსტრირებას უკეთებენ სოლო (მონოდიური) შესრულების ელემენტს, იმის მაგივრად, რომ იმღერონ სამხიან ვერტიკალურ ფაქტურაში სხვა ხმებთან ერთად. ქართლ-კახეთში შრომის სოლო სიმღერებია *ორფელები* (რომლებშიც ერთიანდება გუნური, კალური და კერული) და *ურმულები*. ამათგან, მხოლოდ გუნური შეიძლება შესრულდეს (ისიც შედარებით იშვიათად, ყოფაში) ორ ხმაში, სოლისტის შესრულებით გაბმული ბანის ფონზე (Mamaladze, 1962: 14). პირველი ფაქტორის მიხედვით გრძელ სუფრულ სიმღერები ენათესავენ სოლო შრომის სიმღერებს და ამ ფაქტორის მიხედვით, ქართლ-კახურ სუფრულებში მრავალხმიან ფაქტურაში შეიმჩნევა მონოდიური შესრულებისათვის დამახასიათებელი ელემენტები.

გრძელი სიმღერებისგან განსხვავებით, ქართლ-კახეთის არც ერთ სხვა ენარის (რიტუალური, საფერხული და ასე შემდეგ) სიმღერებში არ გვაქვს შესრულების პროცესში მონოდიური ელემენტების გამოყენება. დასავლეთ საქართველოს სიმღერები მთლიანად აგებულია ჯგუფურ შესრულებაზე და მრავალხმიანი ფაქტურის გამოყენებაზე. სოლო სიმღერები აქ მხოლოდ მაშინ სრულდება, როცა სიმღერის სოციალური ფუნქცია მოითხოვს ამას (მაგალითად, ნანები და ტირილები).

მეორე ფაქტორი: სასიმღერო ხმების მელიდიურ-სტრუქტურული როლი

ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებში (როგორცაა მაგალითად, *ჩაქრული*, *ზამთარი*, *გრძელი კახური მრავალკამერი*) ორი სოლისტი ენაცვლება ერთმანეთს გაბმული ბანის ფონზე, ანდა ერწყმინ ერთმანეთს სამხიან ფაქტურაში. ხმების ასეთი ურთიერთობა ხშირად წარმოქმნის ორხმიან მონაცვლეობას, სადაც ერთი სოლისტი ავითარებს მელიდიას სტატიკური ჯგუფური ბანის ფონზე, ეს ქმნის სოლო სიმღერის კომპონენტს ამ მრავალხმიან ფაქტურაში. გუნდი ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებში ქმნის პარამონიულ ფონის ფუნქციას, ის არ გამოიყენებს სიტყვით (არც გლოსოლოგიებს), მღერის მხოლოდ გაბმულ ხმოვნებზე შესაბამისად, მიუხედავად იმისა რომ სიმღერაში მონაწილეობას იღებს ხშირად, სოლო სიმღერის ესთეტიკის არსებობა აქ საკმაოდ თვალნათელია.

ქართლ-კახური გრძელი სიმღერებისგან განსხვავებით, სხვა სასიმღერო ენარები (შრომის, რიტუალური, საცეკვაო) ქართლ-კახეთში დაფუძნებულია სხვა ტიპის მრავალხმიანობაზე. სოლისტების მონაცვლეობა ხშირად ადმოსავლეთ საქართველოს სხვა ენარის სიმღერებშიც, მაგრამ არა დასავლეთ საქართველოში. დასავლეთ საქართველოში ოთხი ტიპის მრავალხმიანობას ვხვდებით: (1) ოსტინატო,

(2) რეზიტაციული ბურდონი, (3) კომპლექსური მრავალხმიანობა. ყველა ეს ტიპის მრავალხმიანობა ასევე გვხვდება ადმოსავლეთ საქართველოშიც. (4) რაც შეეხება ღინვარულ-კონტრასტული ტიპის მრავალხმიანობას, ის გვხვდება მხოლოდ ყველაზე უფრო რთულ გურულ სიმღერებში. ამავე დროს, ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებში ჩვენ ვხვდებით სოლო სიმღერის ელემენტებსა, რასაც ვერ ვნახავთ სხვა ქანრის სიმღერებში. ეს, ჩემი აზრით, არის ყველაზე საყურადღებო განმასხვავებელი ელემენტი, ერთი მხრივ, ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებს და, მეორე მხრივ, დასავლეთ საქართველოს სიმღერებსა და სხვა ქანრის ქართლ-კახურ სიმღერებს შორის. სოლო სიმღერის ესთეტიკა ქართლ-კახურ გრძელ სიმღერებში კიდევ უფრო ხაზგასმულია მფლოდიკის ტიპით, რომელიც უხვად არის შორთული მელიზმატიკით (არ ავგერიოს მელიზმატიკის ეს ტიპი, მაგალითად, საეკლესიო სიმღერების მელიზმატიკაში, რომელიც ხმის გამოცემის სხვა ტექნიკას ემდებოდა). ეს სასიმღერო სტილი ბუნებრივად იწვევს მრავალსხმიანობის განსხვავებულ სტილს.

ქართლ-კახური გრძელი სიმღერებისაგან განსხვავებით, სადაც ორი მაღალი, უხვად ორნამენტირებული ხმა ავითარებს სიმღერას ერთმანეთის მონაცვლეობით, სხვა ადმოსავლეთ საქართველოს სიმღერებში (ისევე, როგორც დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში) მრავალხმიანობა შედგება ფუნქციონალურად მეტრაკლუბად თანაბარი ხმებისაგან, მათ შორის ბანისაგან, რომელიც შეიძლება იყოს მაღალ ხმებზე არანაკლებად გაწეითარებული და აქტიური.

მესამე ფაქტორი: კილოები

ქართლ-კახური გრძელი სიმღერები ემდებოდა კვარტული და კვინტური დიატონიკის კილოების კომბინაციას (Gogotishvili, 2005). ტეტრაქორდული წყობის კილოები ბატონობს ახლო ადმოსავლეთის, წინა აზიის, სომხეთის, აზერბაიჯანის მონოდიურ კულტურებში. ვ.წ. კვინტური დიატონიკის კილოები, როგორც მათ უწოდებდნენ, ფართოდაა გავრცელებული მრავალხმიან კულტურებში. მე არა მაქვს საშუალება ამ საკითხს უფრო მეტად ჩავეღრმავდე ჩემს მოხსენებაში, მაგრამ მაინც მინდა აღვნიშნო, რომ ადმოსავლეთ საქართველოს გრძელ სიმღერებში ჩვენ ვხვდებით ორივე ტიპის კილოებს მონოდიური სტილისათვის დამახასიათებელ ტეტრაქორდულ კილოებს, და პოლიფონიური კულტურებისათვის დამახასიათებელ კვინტური დიატონიკის კილოებს. რაც შეეხება ადმოსავლეთ საქართველოს სოლო შრომის სიმღერებს (ორველებს და ურმულებს), ისინი, როგორც წესი, მთლიანად ტეტრაქორდულ კილოებზე არიან დაფუძნებული. ადმოსავლეთ საქართველოს სხვა სასიმღერო ქანრებში, ისევე როგორც დასავლეთ საქართველოს სიმღერებში, კილოური სისტემა არა-სოდეს არაა ისე მტკიცედ დამყარებული ტეტრაქორდულ კილოებზე, როგორც ეს დამახასიათებელია მონოდიური კულტურებისათვის.

მეოთხე ფაქტორი: მფლოდიის ტიპი

ადმოსავლეთ საქართველოს გრძელ სიმღერებში (სუფრულებში და ერთხმანი შრომის სიმღერებში) არსებული მდიდრულად მელიზმატიკური მფლოდიური ხაზები განსხვავდება ყველა სხვა ყველა ქანრისა და კუთხის სიმღერებისაგან მთელი საქართველოს მასშტაბით.

მეხუთე ფაქტორი: რიტმი

ადმოსავლეთ საქართველოს გრძელ სიმღერებში ძირითადად ბატონობს თავისუფალი და ცვალებადი რიტმული დაჯგუფებები, განსხვავებით სხვა ქანრისა და კუთხის სიმღერებისა, სადაც რეგულარულად აქცენტირებული და განმეორებადი რიტმულ დაჯგუფებებს უჭირავს წამყვანი ადგილი.

მეექვსე ფაქტორი: მეტრო

ამ ფაქტორის მიხედვითაც, სხვა ქართული კუთხეებისა და ჯანრების სიმღერები განსხვავდებიან აღმოსავლეთ საქართველოს გრძელ სიმღერებში არსებული მეტრისაგან, რადგან თითქმის ყველა ჯანრის სიმღერაში წყნრ ვხვდებით ორწილად, სამწილად, ან ცვალებად მეტრებს, აღმოსავლეთ საქართველოს გრძელ სიმღერებში კი, როგორც წესი, ბატონობს თავისუფალი მეტრი.

მეშვიდე ფაქტორი: ფორმა

გრძელი სიმღერები, როგორც წესი, იყენებენ არაგანმეორებად და არასტროფულ აგებულების სასიძვრო მონაკვეთებს. ეს მონაკვეთები სხვადასხვა ხანგრძლივობისა და განსხვავებული მელიოდურ-პარამონოლოგი შინაარსისაა. აქ სიმღერის ფორმა თანდათან ყალიბდება წამყვანი მელიოდური ხმების გეგმა-განვითარების საფუძველზე, და სიმღერის ტონალობაც ხშირად მდლა-მდლა მიიწვევს ისევ, როგორც რიტმის შემთხვევაში, სიმღერის ფორმაც არ არის დამოკიდებული პოეტურ ტექსტზე და სიმღერა შეიძლება დასრულდეს უეცრად, პოეტური ტექსტის დასრულებამდე. ყველა სხვა ჯანრის სიმღერა, როგორც წესი, აგებულია მსგავსი აგებულების, განმეორებად, ხშირად კვადრატურ ფორმებზე. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ დასავლეთ საქართველოს ზოგიერთ მაღალგანვითარებულ სიმღერაში (მაგალითად, გვ. „ოსტატების“ მიერ შექმნილ ტროის სიმღერებში) ასევე ვხვდებით არასიმეტრიულ, როული შედგენილობის სასიძვრო ფორმებს (Tsitsishvili, 2005: 172-179). დატრეპებშიც ვხვდებით იმპროვიზაციულ აგებულ არასიმეტრიულ ფორმებსაც, თუმცა მათში არ ვხვდებით მელიოზ-მატური ტიპის მელიოდებს.

შედარებითმა ანალიზმა, რომელიც მოკლედ ზემოთ წარმოვადგინეთ, გვიჩვენა, რომ ერთი მხრივ, აღმოსავლეთ საქართველოს გრძელ სიმღერებსა და, მეორე მხრივ, სხვა ქართულ სასიძვრო ჯანრებს შორის როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთ საქართველოში, არის ფრიალ მნიშვნელოვანი სტილური განსხვავებები.

წყენი მოსხენებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს გრძელი სიმღერები აელენენ ტიპოლოგიურ პარალელებს ახლო აღმოსავლეთისა და ცენტრალური აზიის მონოღოურ სასიძვრო სტილებთან. ეს პარალელები განსაკუთრებით აშკარაა აღმოსავლეთ საქართველოს სოლო შრომის სიმღერებში – ოროველებსა და ურმულებში. აღმოსავლეთ საქართველოს სოფრული სიმღერებიც გვიჩვენებენ მთელ რიგ აშკარა პარალელებს მონოღოურ კულტურებთან, რადგან აქ წინა პლანზე არის წამოწეული სოლო ტრადიციისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკური ელემენტები, მელიოზმატიკის სიკარბე, ტეტრაქსორული კილოები, იმპროვიზაციული რიტმი, თავისუფალი მეტრი, თავისუფლად განვითარებადი არაკვადრატური ფორმები. ყველა ამ თავისებურებით აღმოსავლეთ საქართველოს გრძელი სიმღერები პარალელებს ავლენენ ამიერკავკასიის (სომხეთისა და ზეზბაიჯანის), ასევე წინა აზიისა და ცენტრალური აზიის მონოღოური კულტურებთან. ამიერკავკასიისა და ცენტრალური აზიის კულტურებისათვის დამახასიათებელი ორნამენტული მელიოდიკა, აბარეგულარულად აქცენტრებული რიტმები, თავისუფალი მეტრი და ტეტრაქსორული კილოები დეტალურად არის განხილული პოლადიანის (Poladyan, 1948: 9), კუშნარევის (Kushnarev, 1958) და ბლუმის (Blum, 1980: 73) შრომებში.

აღმოსავლეთ საქართველოს სოლო შრომის სიმღერები (ოროველები და ურმულები) ქართლისა და კახეთის გარდა საქართველოს არც ერთ სხვა კუთხეში არ ყოფილა დაფიქსირებული. ამავე დროს, მნიშვნელოვანი პარალელები არსებობს ქართლ-კახურ ოროველებსა და ურმულებს შორის და სომხეთში, აზერბაიჯანსა და ცენტრალურ აზიაში არსებულ შრომის სიმღერებს შორის. ეს პარალელები ეხება მუსიკალურ ენას, სოციალურ ფუნქციასა და ფინოგრაფიულ კონტექსტს.

უპირველეს ყოვლისა, მინდა მივიხსენიო ტერმინოლოგიური და ეთნოგრაფიული პარადოქსები ქართულ ორონომია-ურმულებსა და სომხურ და აზერბაიჯანულ *ოროველ* და *ოლოვარ* სიმღერებს შორის. სომეხ მუსიკიმცოდნეთა გამოკვლევების მიხედვით, *ოროველ* არის კრებითი სახელი, რომლითაც სომეხეთში იხსენიებენ სამიწათმოქმედო ციკლით (ხვნა, ღვწვა, განაიყება) დაკავშირებულ სიმღერებს (Atayan, 1965: 6). ქართველი ეთნოგრაფები ამ ტერმინთან აკავშირებენ უძველესი სამიწათმოქმედო ღვთაების სახელს, რომელსაც ქართველი გლეხები სოხოდუნენ ბარაქიან მოსავალს. ამ სიმღერების შესრულება უადრესად მნიშვნელოვნად იღვლეობდა ნაყოფიერი მოსავლის მისაღებად. მუსიკალურ-სტილური სიახლევე ქართულ ოროველებსა და სომხურ პოროველს შორის განხილულია ეთნომუსიკოლოგიურ დიტერატურაში (Mamladze, 1962: 33; Kazarova, 1980: 22).

აზერბაიჯანელი გლეხები ადრეული გაზაფხულის პირველი ხნულის გაღვლებისას მღეროდნენ სიმღერა *პოლოვარს* (Javadova, Javadov). ტერმინოლოგიური და ეთნოგრაფიული კონტექსტი აშკარად მიგვითითებს რომ აზერბაიჯანულ *პოლოვარს*, სომხურ *პოროველს* და ქართლ-კახურ *ოროველას* მსგავსი ისტორიული ძირები უნდა ჰქონდეთ.

ოროველას გაერცვლების გეოგრაფია ამიერკავკასიიდან უფრო შორსაც მიდის აღმოსავლეთისა და სამხრეთის მიმართულებით და მოიცავს ყოფილი საბჭოთა კავშირის ცენტრალური აზიის რესპუბლიკებს (ამჟამად დამოუკიდებელ ქვეყნებს). კერძოდ, უზბეკეთში, ტაჯიკეთსა და ყირგიზეთში გვხვდებით სოლო სამღერის ჟანრს, სახელწოდებით *მაიდა* (ნიშნავს პატარას). ეს სიმღერა სრულდებოდა გარკვეული შრომითი პროცესების შესრულების დროს, როცა მაგალითად, ხარებს ერგებოდნენ მარცვლეულით სავსე კალოზზე. მეორე სიმღერის ტექსტში გლეხი სოხვის ხარს, რომელიც საფეხვე ქვას ატრიალებს, რომ უფრო წერილად დაეჭქვას მარცხით (კარომატოვი, აბულაგევი, 1985). ყირგიზეული *მაიდა* ასევე შეიცავს შეხახილებს *ოროი*, *ოროი* (ბეღლაგოვი, 1974: 4). რომელიც ახლოსაა სომხურ, აზერბაიჯანულ და ქართლ-კახურ სიტყვებთან და შეხახილებთან *ოროველ*, *პოროველ*, და *პოლოვარ*. ქართლ-კახური ოროველას მსგავსად, უზბეკური *მაიდა* ვფიქნება ორნამენტულ მოლოდიკას, აგებულია ტეტრაქორდულ კილოებზე. იმდერება არარეგულალურად(კენტირებული რიტმში, და თავისუფად მეტრში. სიმღერის ფორმაც ასევე წარმოადგენს სხვადასხვა სიდიდის და განსხვავებული მელიდიური შინაარსის მქონე ფრაზების თანმიმდევრობას.

მიუხედავად ზემოთ აღნიშნული მსგავსებისა, არის მთელი რიგი კულტურული განხვავებები აღმოსავლეთ საქართველოს სოლო შრომის სიმღერებსა და ახლო აღმოსავლეთის სასიმღერო სტილში, მაგრამ ჩემს მოხსენებაში არ არის შესაძლებლობა რომ ეს ასპექტი უფრო დაწვრილებით განვიხილო.

აღმოსავლეთ საქართველოს „გრძელ“ სიმღერების (იგულისხმება როგორც მრავალხმიანი სუფრის სიმღერები, ისე სოლო შრომის სიმღერები) შედარება ამიერკავკასიისა და ცენტრალური აზიის სიმღერებთან გვიჩვენებს, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს „გრძელ“ სიმღერები შუალედურ პოზიციას იკავებს ერთის მხრივ ქართულ მრავალხმიან კულტურასა და მეორეს მხრივ წინა და მცირე აზიურ მონოდიურ კულტურებს შორის. მონოდიური სოლო სიმღერის ელემენტები ინტეგრირებულია ქართულ მრავალხმიან სიმღერის ენაში და ვლინდება მონოდიურ მონოდიური სტილური ელემენტების სახით. მე ამ მოვლენას ეუწოდებ „მონოდიას მრავალხმიან კონტექსტში“.

საქართველოს, სომხეთის, აზერბაიჯანისა და ცენტრალური აზიის მუსიკალურ სტილებს შორის არსებული პარადოქსების ისტორიული ინტერპრეტაცია

როგორც ეს ნაშენები იყო შედარებით ანალიზის დროს, აღმოსავლეთ საქართველოს „გრძელ“ სუფრული სიმღერები შეიცავენ მთელ რიგ მნიშვნელოვან თავისებურებებს, რაც მათ, ერთი მხრივ,

განასხვავებს საქართველოს სხვა კუთხეებისა და სხვა ქანრების სიმღერებისაგან და, მეორე მხრივ, ახსლობენ მათ სახმელეთო სტილებთან, რომლებსაც ვხვდებით სამხრეთ ამიერკავკასიაში, წინა და ცენტრალურ აზიაში. ჩნდება ლოგიკური კითხვები: რატომ არის ზოგიერთი ქართული სახმელეთო სტილი გაერცვლებული მხოლოდ აღმოსავლეთ საქართველოში და მათი არავითარი კვლი არა გვხვდება დასავლეთ საქართველოში? არის თუ არა აღნიშნული განსხვავებები და მსგავსებები შინაგანი ისტორიული განვითარების შედეგი, თუ ისინი ასახავენ ამ რეგიონში მიმდინარე გარკვეულ ისტორიულ პროცესებს, როგორცაა მაგალითად მიგრაციები და კულტურული გავლენები სხვა რეგიონებიდან?

შედარებით ახალი (XVI-XVIII სუკუნეების) კულტურულ-პოლიტიკური კონტაქტები აღმოსავლეთ საქართველოს ბარის რეგიონებს და სპარსეთს შორის ფართოდ არის დოკუმენტირებული. სომხური და აზერბაიჯანული მოსახლეობის გავლენა საქართველოს დემოგრაფიაზე და განსაკუთრებით ქალაქურ კულტურაზე განსაკუთრებით ძლიერი იყო ადრეული შუა საუკუნეებიდან (VII საუკუნიდან) (Mshvelidze, 1970: 10; Tsitsishvili, 2007).

რამდენადაც ვიცით, ქართული გლეხური (სოფლის) მუსიკა ძირითადად განზე დარჩა უცხო ზეგავლენებისაგან. შესაბამისად, მოსალოდნელია, რომ ის სტილისტური მახასიათებლები, რაც აღმოსავლეთ საქართველოს „გრძელ“ სიმღერებს გამოარჩევს სხვა ქანრისა და რეგიონის სახმელეთო სტუტეებისაგან, უფრო ადრეული, პრეისტორიული კონტაქტების შედეგი იყოს, კონტაქტებისა, რომლებიც არ არიან დოკუმენტირებული წერილობით ისტორიულ წყაროებში. ჩემი აზრით, ასეთი უძველესი კონტაქტების შესწავლისათვის ჩვენ გვჭირდება დარგთაშორისი კვლევა არქეოლოგიის, ლინგვისტიკის და ფონეტიკის ანთროპოლოგიის მონაცემების გამოყენებით. უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა თვალი გადავაგვლით კულტურის განვითარების ისტორიას საქართველოს ტერიტორიაზე პრეისტორიულ პერიოდში არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით.

არქეოლოგიური მონაცემების მიხედვით, საქართველოს ტერიტორიაზე კულტურული ფენები განვითარება ძალიან ეროვნარი და უცვლელი იყო პალეოლითიდან ადრეული ბრინჯაოს ეპოქამდე. არქეოლოგიური მონაცემებით, ადრეულ ბრინჯაოს ეპოქაში (IV-III ათასწლეულები ძ.წ.) ახალი კულტურა, ვ.წ. მტკვარ-არაქსის კულტურა, გამოჩნდა აღმოსავლეთ საქართველოს ტერიტორიაზე. ეს იყო ახალი ეპოქის დასაწყისი, რომელმაც შეცვალა ადრეული კულტურული ერთობა ამიერკავკასიაში. მტკვარ-არაქსის კულტურა, რომელმაც შეცვალა წინა ადრეული სამშოთხეო კულტურა (Japaridze, 1976), ძირითადად გაერცვლებული იყო დაბლობ რეგიონებში აღმოსავლეთ საქართველოში, სომხეთსა (არარქსის დაბლობში) და აზერბაიჯანში, ასევე აღმოსავლეთ ანატოლიაში, სპარსეთში, სირიაში და პალესტინაში (Bumey, 1971). არქეოლოგიურ გამოკვლევებში მტკვარ-არაქსის კულტურა აღწერილია როგორც ორი განსხვავებული კულტურის სინთეზი, რომელთაგანაც ერთი იყო ადგილობრივი წარმოშობის, მეორე კი მოტანილი ახლადმოსული ტომების მიერ (ცენტრალური აზიიდან. არქეოლოგების ნაწილი თვლის, რომ მტკვარ-არაქსის კულტურის დაკავშირება მიგრაციის შედეგად მოსულ მოსახლეობასთან არ არის მჭარი (Japaridze, 1976: 63), თუმცა სხვა მეცნიერების აზრით მტკვარ-არაქსის კულტურის კონტაქტები უძველეს დასავლეთ და ცენტრალური აზიის ცივილიზაციებთან საკმაოდ მკაფიოა (Lortkipanidze, 1989: 114).

ადგილობრივ კავკასიური და ცენტრალური აზიიდან მოსულ კულტურებს შორის კონტაქტის თეორიას მხარს უჭერენ შედარებით ლინგვისტიკის მონაცემებიც. ლინგვისტიკური გამოკვლევების მიხედვით, ადგილობრივმა ქართველურმა ენებმა შეითვისეს ინდოევროპული ოჯახის ენების გარკვეული ელემენტები (Machavariani, 1964: 6). ისტორიკოსი გიორგი მელიქიშვილი ამტკიცებდა, რომ ინდოევროპული ენების ელემენტები შეერწყა ადგილობრივ ქართველურ ენებს მტკვარ-არაქსის არქეოლოგიური

კულტურის არსებობის პერიოდში (Melikishvili, 1970: 352).

არსებული კონტაქტები მოსულ კულტურასთან კიდევ უფრო მკაფიო გახდა ე. წ. თრიალეთის კულტურაში (2500-1000 ძვ. წ. ა), რომელმაც შეცვალა წინა მტკვარ-არაქსის კულტურა აღმოსავლეთ ამიერკავკასიაში (აღმოსავლეთ საქართველოში, სომხეთისა და აზერბაიჯანში). თრიალეთის კულტურაში გამოჩნდა სრულებით ახალი კულტურული ელემენტები, მაგალითად, სპეციალური ყორღანული სამარხები. არქეოლოგების ინტერპრეტაციით, ეს ცვლილებები დაკავშირებული იყო გარეგან გაველნებთან და არა შინაგანი კულტურული განვითარების პროცესებთან (Japaridze, 1988: 26; Lortkipanidze, 1989: 37-38).

მსგავსი „სამიგრაციო“ თეორია იქნა პოსტულირებული ჩარლზ ბარნესის მიერ, რომელმაც ადრეული თრიალეთის ყორღანული კულტურა (1800-1750) ახსნა, როგორც შედეგი ორი სრულებით სხვადასხვა წარმოშობის კულტურების შერწყმისა: ერთი მათგანი დაკავშირებული იყო კავკასიიდან ჩრდილოეთ მდებარე სტეპებიდან წამოსულ კულტურასთან, მეორე კი დაკავშირებული იყო აღმოსავლეთ ამიერკავკასიის არაქსის დაბლობის კულტურასთან (Burney, 1958: 175). ამათგან მხოლოდ პირველი იყო, ბარნესის აზრით, ინდოევროპული წარმოშობის (Burney, 1958: 206-207).

მე ჯერ ამ მოსენებია ფიზიკური ანთროპოლოგიის მონაცემები, თუმცა უნდა აღენიშნო, რომ სამთავროს სამარხიდან მოპოვებული ფიზიკური ანთროპოლოგიის მონაცემებიც უჭერენ მხარს არქეოლოგებისა და ლინგვისტების მიერ წამოყენებულ თეორიებს აღმოსავლეთ საქართველოს, სომხეთისა და აზერბაიჯანის მიმდებარე ტერიტორიებზე ახალი, ინდოევროპული წარმოშობის მოსახლეობისა და კულტურის გავრცელების შესახებ. მაგალითად, სამთავროში მოპოვებული ტრანსილოგოური მასალა აშკარად არის დაკავშირებული დასავლეთ აზიაში გავრცელებულ „ასასოურ“ ანთროპოლოგიურ ტიპთან, რომელიც წარმოდგენილია ავღანეთის, ცრდილოეთ ინდოეთის, სომხეთისა და აზერბაიჯანის სინქრონულ სერიებში (Alexeev, 1974: 137).

დასკვნაში მინდა აღენიშნო, რომ დარგთაშორისი კვლევის მეთოდების გამოყენებას, რომელშიც გაერთიანებული იქნება მონაცემები არქეოლოგიიდან, ლინგვისტიკიდან და ფიზიკური ანთროპოლოგიიდან, შეუძლია ქვედითი დახმარება გაგვიწიოს მუსიკალური კულტურების შედარებით კვლევაში და, განსაკუთრებით, დავგეხმაროს ადრეული ისტორიული და პრეისტორიული პროცესების აღდგენაში. ჩვენი მოხსენების პირველ ნაწილში გამოთქმული პოპოთეზა აღმოსავლეთ საქართველოს (ქართლ-კახეთის), სამხრეთ ამიერკავკასიისა და ცენტრალურ აზიას შორის მუსიკალურ-კულტურული კავშირების შესახებ მხარდაჭერას პოულობს არქეოლოგიურ, ლინგვისტურ და ანთროპოლოგიურ მონაცემებში. ჩვენი პოპოთეზის მიხედვით, მონოდიური მუსიკალური კულტურის ელემენტების არსებობა აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმიან სიმღერებში (და ასევე ამ რეგიონის სოლო შრომის სიმღერებში) დაკავშირებული უნდა ყოფილიყო უხვედეს მიგრაციულ პროცესებთან, კერძოდ, ინდოევროპული ტომების მოსვლასთან ამიერკავკასიის ტერიტორიაზე, ტომებისა, რომელთა მუსიკალური კულტურა მსგავსი იყო თანამედროვე სომხეთის, აზერბაიჯანისა და ცენტრალური აზიის მოსახლეობის მუსიკალურ კულტურებისა. ამ მიგრაციების შედეგად მოხდა ორი სრულიად განსხვავებული მუსიკალური კულტურის შერწყმა, რამაც წამოქმნა სრულებით ახალი ტიპის მრავალხმიანი სასიმღერო სტილი.

შეოდ სტილურ ფაქტორზე დაყრდნობილ შედარებითი მუსიკალური ანალიზის შედეგების მიხედვით, ქართლ-კახური „გრძელი“ სიმღერები უნდა იყოს ჩამოყალიბებული ორი მუსიკალური სტილის შერწყმის საფუძველზე: პირველი მათგანი იყო უხვედესი ავტორტონური მრავალხმიანი სტილი, მეორე კი ინდოევროპული ტომების მიერ ტომანოდი მონოდიური სასიმღერო სტილი (Tsitishvili, 1997, 2000).

მონოდიური მუსიკისათვის დამახასიათებელი ახალი ელემენტების, კერძოდ, ტეტრაქორდული კო-

ლოების, თავისუფლად იმპროვიზებული რიტმისა და თავისუფალი მეტრის გამოყენამ მოელი რიგი ცვლილებები შეიტანა ავტოქტონური მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციაში. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ცვლილება აღბათ იყო გაბმული, უსიტყვო ბურდონის ფართოდ გავრცელება გრძელ სიმღერებში. უხვი მელიზმატიკა, რიტმული და მეტრული თავისუფლება ადვილად ვგუება პედალურ, გაბმულ ბურდონს. ის, რომ გაბმული ბურდონის, მელიზმატური მელოდიისა და თავისუფალი მეტრო-რიტმის სტილური კომბინაცია დაკავშირებული იყო სწორედ მელიზმატური და მეტრო-რიტმულად თავისუფალი სტილების შემოჭრასთან, მტკიცდება იმთავითვე, რომ ეს სასიძლერო სტილი სრულიად უცნობია დასავლეთ საქართველოს ტრადიციული მუსიკისათვის.

ამავე დროს, საზგასმით უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ მიუხედავად მოელი რიგი ზემოთ აღნიშნული მონდიური კულტურებიდან შემოსული ახალი ელემენტებისა, ადმოსავლეთ საქართველოს გრძელ სიმღერებში უცვლელად დარჩა სასიძლერო სტილის ყველაზე პრინციპული ეროვნული ელემენტი – მრავალხმიანი აზროვნება, რამაც წარმოქმნა სრულებით ახალი, უნიკალური მრავალხმიანი სასიძლერო სტილი.

A COMPARATIVE AND INTERDISCIPLINARY STUDY OF EAST GEORGIAN POLYPHONIC SONG STYLES IN THE CONTEXT OF MIDDLE EASTERN AND CENTRAL ASIAN MONOPHONIC MUSIC

East Georgian (Kartli-Kakhetian) traditional table songs feature specific vocal polyphonic style which consists of two improvised and highly embellished (ornamented) melodic lines against the background of a pedal drone. A related song style is solo work songs *Orovela* and *Urmuli*, also from the Kartli-Kakheti region. For convenience I call this group of songs “long” songs. Analysis of the musical and performance styles of “long” songs clearly distinguishes them from the styles of other polyphonic song genres of East Georgia, and particularly from all the polyphonic styles of West Georgia. On the other hand, the distinctive features of Kartli-Kakhetian “long” songs have stylistic parallels with the monophonic song styles found among the neighbouring music-cultures of south Transcaucasia, Middle East and Central Asia. In my analysis I compared Kartli-Kakhetian “long” songs and solo work songs with the Middle Eastern song styles and with the song styles of East and West Georgian provinces. This comparison allowed me to conclude that Kartli-Kakhetian table songs hold unique place among all the other song styles in Georgian traditional music as well as to show the ways in which they can be possibly related to the monodic music-cultures of south Transcaucasia, Middle East and Central Asia.

In order to be methodologically consistent in my comparative analysis, I have analysed and compared musical traditions from different regions and music-cultures according to seven factors which include both musical-syntactic elements (musical language, style) and musical-social elements (the way in which song performances are organized, such as, for example, musical-structural relationships between the different parts and performers of the songs):

Comparative analyses based on these seven factors shows that there is a qualitative difference between the style of East Georgian “long” songs and all the other song genres of East Georgia (such as harvest, ritual, round-dance songs), and West Georgia.

Factor 1: the organisation of performance

This factor includes number of people who perform a song, the distribution of roles/functions among the performers and how these functions relate to each other. Table songs are performed by a group of men. Two of the men are solo singers who either take turns against the rest of the group (choir) or sing simultaneously and merge with the choir in a three-part vertical structure. Pictures (a) and (b) in Figure 1 schematically illustrate the two forms of organisation of a performance in the table songs:

a) solo singers taking turns (singing antiphonally) against the background of a choir:



b) solo singers singing simultaneously against the background of a choir:



Antiphonal performance by two solo singers against the choir creates frequent two-part sections where only one of the two singers sings against the choir, thus creating two-part harmonic combinations. By developing their melodic parts separately, the solo singers demonstrate preference toward solo (monodic) performance rather than toward singing together in three-part vertical-harmonic texture. Solo work songs from Kartli-Kakheti are *Orovela* (a group of songs consisting of *Gutnuri*, *kalouri*, *kevruli*) and *Urmuli*. Only *Gutnuri* in very rare occasions can be sung in two parts: one part leading solo melody and the rest of the working group singing a drone (Mamaladze, 1962: 14). According to Factor 1 the table songs can be related to the solo work songs, because according to this factor the Kartli-Kakhetian table songs are polyphonic structures which seem to contain the elements of solo singing.

Unlike “long” table songs, the other song genres (harvest songs, ritual, round-dance, and topical songs) in Kartli-Kakheti are based exclusively on the principle of group performance and polyphonic structures so that solo performance and monody (factors 1 and 2) are absent as elements of style. Song styles from West Georgia are also based on group performance and polyphonic structures; solo performance and monody occur only in the cases when the song’s function requires it to be performed in solitude, such as some laments or lullabies.

Factor 2: melodic-structural role of song parts

In “long” table songs (like *Chakrulo*, *Zamtari*, or *Long Kakhetian Mravalzhamier*) two solo singers alternate against the drone, or merge in a three-part texture. Such alternation of the two solo singers creates frequent two-part sections where only one solo singer sings against the group drone. This creates a strong component of solo singing within this polyphonic style. The choir in the table songs has a function of a harmonic background, not articulating the text but singing to the vowels. So, despite the fact that there are three parts, the aesthetic of solo singing is prominent.

Unlike “long” table songs, the other song genres (harvest songs, ritual, round-dance) in Kartli-Kakheti are based on a different type of polyphony. Alternating solo parts occur in east Georgian songs, but not in West Georgian songs. In west Georgian songs, there are several types of polyphony: 1) ostinato 2) rhythmic drone, 3) chordal unit polyphony. All these three types are also found in east Georgian songs. 4) Linear-contrastive type is found in the most elaborate Gurian songs. However, East Georgian table songs contain the element of solo singing which is absent from all the other polyphonic song genres. This, in my opinion, is the most significant difference between the table songs of east Georgia and the songs of West Georgia as well as from the other song genres of Kartli-Kakheti. The aesthetic of solo singing in “long songs” is also intensified by the type of melody which is highly melismatic (not to be mixed with the ornamentation in chants for example – it is based on a different type of vocal production). This style of singing requires and results in a different style of polyphony.

Unlike “long” table songs where the two highly ornamented parts develop and take turns against the drone bass, polyphony in all the other song styles of East and West Georgia comprises functionally and melodically more-or-less equal parts, including the bass part which can be as agile and melodically active as the upper melodic parts.

Factor 3: scales

“Long” table songs are based on the combination of tetrachordal scales and the scales of *fifth diatonic* (Gogotishvili, 1983). Tetrachordal scales are found in the monodic music of Middle East, Armenia, Azerbaijan. Scales of the “fifth diatony” were observed and analysed in Georgian songs by Vladimir Gogotishvili, and they are characteristic of the polyphonic music. I cannot go into more details in this paper, but would like nevertheless to stress that east Georgian table songs contain both the monodic scale elements and the polyphonic scale elements. East Georgian solo work songs are often based on tetrachordal structures. All the other song styles in East and West Georgia have a scale structure different from that of the “long” songs, so they are not tetrachordal, which is, they do not contain elements of the scales characteristic of Middle Eastern-derived monodic music.

Factor 4: the type of melody

Unlike the melismatic and ornamented melodic style of the “long” songs, the melody in all the other song styles is based on non-melismatic patterns. This is one of the most significant aspects of difference between “long” songs and other song styles in Georgia.

Factor 5: rhythm

In “long” (table and solo work) songs freely improvised and changing rhythmic groups can be found. Rhythm in all the other songs consists of regularly accentuated rhythmic groups which are repeated throughout a song.

Factor 6: metre

According to factor 6 the other song categories of East and West Georgia also differ from east Georgian “long” songs by their regular, metric time organisation. Most of these “other” songs are in regular two-beat, four-beat or mixed meters. “Long” songs are usually based on free meter.

Factor 7: the form

“Long” songs, in difference from all the other song styles in Georgia, use non-repetitive non-strophic forms based on a succession of musical sections of various duration and harmonic-melodic content. The form of songs unfolds through the weaving of ornaments and often gradually rises in pitch. Like the rhythm, the form of a song does not depend on the form of the lyrics; a musical section may often end at a cadence before the end of a text line (and the meaning) of the lyrics. All the other song genres are largely based on symmetric, or at least, repetitive forms with small rhythmic, melodic and harmonic variations. However, some genres, which were developed by the mastersingers in some province of West Georgia, have complex non-symmetric forms (Tsitsishvili, 2005: 172-179). Laments also have improvised form but they do not contain melismatic type of ornamentation.

The comparative analysis which I only briefly presented here shows that there are substantial stylistic differences between the Kartli-Kakhetian “long” songs on the one hand and the other song styles of East and West Georgia, on the other hand.

Most importantly for my paper, East Georgian table songs show typological parallels with the monodic singing style of Middle East and Central Asia. Parallels are particularly clear in case of East Georgian solo harvest song genres *Urmuli* and *Orovela*. Polyphonic table songs too share some features with the monodic

singing, because of the strong aesthetics of solo performance in these songs. I will only briefly mention here that by the aesthetics of solo melismatic performance, tetrachordal scale elements, improvised rhythm, absence of regular metre, and open, extended forms Georgian “long” songs resemble typologically the solo singing styles of south Transcaucasia (Armenia and Azerbaijan), Middle East and Central Asia. Ornamentation in melody, irregularly accentuated rhythm, non-metric structures and tetrachordal scales in the monodic music-cultures of Transcaucasia and Central Asia are discussed in detail in Poladyan (Poladyan, 1948: 9), Kushnarev (Kushnarev, 1958) and Blum (Blum, 1980: 73).

Solo work songs *Orovela* and *Urmuli* are unique to Kartli and Kakheti regions of Georgia. They have not been recorded in any of the regions of Western Georgia or East Georgian mountains. At the same time, there are important commonalities between *Orovela* and *Urmuli* and the work songs from Armenia, Azerbaijan and Central Asia in terms of social function and ethnographic context. Let me first mention terminological-ethnographic parallels between the Kartli-Kakhetian solo work song *Orovela*, the Armenian song *Horovel*, and the Azerbaijanian song *Holovar* which is important in the context of this comparative research. As described by Armenian musicologists, *Horovel* is a generic term to denote all songs associated with the various agricultural jobs such as ploughing, winnowing and threshing (Atayan, 1965: 6). Georgian ethnographers explain the name *orovela* and *orovel* in Kartli-Kakhetian solo work songs as a deity to whom farmers (peasants) appealed for a plentiful harvest; performance of these songs was believed to be an integral prerequisite for providing good crops in the villages. Musical-stylistic commonalities between the Kartli-Kakhetian *Orovela* and the Armenian *Horovel* are discussed in ethnomusicological literature (Mamaladze, 1962: 33; Kazarova, 1980: 22). Azerbaijanian farmers also sang a song called *Holovar* on the first day of ploughing in early spring (Javadova, Javadov). Terminology and ethnographic context of the songs clearly indicate a common social-ethnographic and apparently historical background of the Azerbaijanian *Holovar*, the Armenian *Horovel* and the Kartli-Kakhetian *Orovela*.

Geography of the distribution of *Orovela* is further expanded toward south and east of Transcaucasia, in the Central Asian republics of the former Soviet Union. The rural solo song genre “Maida” [lit. ‘small’ in Tajik language] in Uzbekistan, Tajikistan and Khirgizstan has been performed during certain labour processes such as the archaic method of driving bulls across the threshing floor (laid with sheaves). In the text of the song a farmer asks the bullock which is turning the millstone to grind the grain finer (Karomatov and Abdulaev, 1985). The text of Khirgizian *Maida* contains exclamation *oray*, *oroy* (Beliaev, 1974: 4) which is similar to Armenian, Azerbaijanian and Kartli-Kakhetian words and exclamations *orovel*, *horovel* and *holovar*. Like the Kartli-Kakhetian *orovela*, the Uzbek *Maida* is an ornamented melody based on tetrachordal scales, sung in an irregularly accentuated rhythm and non-metric time. The form is an improvised structure consisting of the sections of various duration and melodic content.

Despite the noted similarities, there are cultural differences between the east Georgian and Middle Eastern singing styles, but in this paper I cannot present a full descriptive and comparative analysis.

The comparison of Georgian “long” table songs (both polyphonic table songs and solo monophonic work songs) with the monodic song styles of south Transcaucasia and Central Asia shows that the style of Kartli-Kakhetian “long” songs is intermediate between the Georgian polyphonic and the Central Asian-Middle-Eastern-Armenian-Azerbaijanian monodic music-cultures. The features of solo singing in Georgian table songs are well integrated into the indigenous polyphonic type of music and occur only as a set of stylistic elements within the otherwise polyphonic context of Georgian culture. I call it *monody in the context of polyphony*.

A historical interpretation of the musical links between Georgia, Armenia, Azerbaijan and Central Asia

As shown through the comparative analysis, the style of “long” table songs contains several significant features that distinguish these songs from all the other Georgian singing styles and at the same time relate them to the song styles of the monodic music-cultures of south Transcaucasia, Middle East and Central Asia. Logical questions arise here: why are some Georgian song styles present only in eastern Georgia, Kartli-Kakheti, but they are completely absent from western Georgian provinces? Are these differences and similarities a result of an internal historical development within Georgia, just an aesthetic differences, or are they result of external migrational processes and cultural influences from outside?

Relatively recent cultural-political contacts between the East Georgian plain areas and Persia during the 16-18th centuries are historically well documented. Persian influence on East Georgian urban music is well-known. The Armenian and Azerbaijanian presence and cultural influence have been particularly strong in urban areas of East Georgia since the early Middle centuries (since the 7th century AD) (Mshvelidze, 1970: 10; Tsitsishvili, 2007).

The rural music of Georgia remained largely unaffected by the Persian and Armenian cultures. Therefore, it is more likely that the stylistic features of “long” songs which reveal commonalities with the monodic music-cultures of south Transcaucasia and Central Asia originate in the earlier, possibly pre-historic contacts not documented in more recent historical sources. I think the origins and nature of these earlier contacts can be better explored by means of an interdisciplinary research using archaeological, linguistic and physical anthropological evidence. Let us have a look at the development of human culture on the territory of Georgia in pre-history based on archaeology.

Archaeological cultures of East and West Georgia developed relatively unchanged from the Palaeolithic time until the early Bronze Age. According to archaeological research, however, a new culture called Mtkvari-Araxes, appeared on the territory of East Georgia at the end of early Bronze Age (4-3 millennia BC) and it marked a turning point in the earlier unity and continuity of the ethno-cultural situation in Transcaucasia. The Mtkvari-Araxes culture, which succeeded the previous Early Agricultural society (Japaridze, 1976), was spread mostly in the plain areas of East Georgia, Armenia (Ararat valley), in Azerbaijan as well as in eastern Anatolia, Iran, Syria and Palestine (Burney, 1971). In archaeological studies the Mtkvari-Araxes culture is described as a complex synthesis of the two cultures one of which is indigenous and the other of which is the culture brought by the newcomers from Central Asia. While some archaeologists believed that the origin of the new Mtkvari-Araxes culture is not clear as to its links with migrant groups (Japaridze, 1976: 63), others have argued that the Mtkvari-Araxes culture reveals clear signs of contact with the ancient West-Central Asian civilisations as well as with the West Asian ethnic groups which came to Transcaucasia (Lortkipanidze, 1989: 114).

In support of the theory of contact between the indigenous Caucasian and migrant Central Asian cultures, comparative linguistic studies too have argued the case that Indo-European language-speaking populations migrated to the Caucasus from Central Asia, and as a result of this migration the Kartvelian (Georgian) language absorbed certain influences from this Indo-European language family (Machavariani, 1964: 6). Historian Giorgi Melikishvili argued that the elements of the Indo-European language merged with the indigenous Kartvelian language during the period of Mtkvari-Araxes archaeological culture (Melikishvili, 1970: 352).

Contact with the migrant cultures had been strengthened in the later period of the Trialeti (a mountain

range in south-east Georgia) culture (2500-1000 BC), which succeeded the Mtkvari-Araxes culture in eastern Transcaucasia (East Georgia, Armenia and Azerbaijan). Trialleti culture featured new significant ethnic and cultural elements such as, for example, the burial rites of individual tumulus. Archaeologists have interpreted this novelty in culture as a result of foreign influences rather than as a result of internal changes (Japaridze, 1988: 26; Lortkipanidze, 1989: 37-38).

A similar "migration" theory was proposed by Charles Burney who described the Trialleti barrow culture of the early Samtavro (1800-1750 BC) in East Georgia as having developed out of the fusion of two completely different elements, one related to the steppes north of the Caucasus and the other related to the Araxes valley of eastern Transcaucasia (Burney, 1958: 175). The former is assumed to be of the Indo-European origin (Burney, 206-207).

I do not discuss the data of physical anthropology yet. However, I must note that data of physical anthropology from the Samtavro graveyard of the plain East Georgia corresponds with the discussed archaeological and linguistic theories about the infusion of the newcomers of a supposedly Indo-European origin in the territory of the present Kartli-Kakheti and the neighbouring regions of Armenia and Azerbaijan. For example, the Samtavro cranial group in the Trialleti culture is related to the ancient West Asian *Caspian* anthropological type of population also represented in a synchronic series from Afghanistan, North India, Armenia and Azerbaijan (Alexeev, 1974: 137).

In conclusion, the methods of interdisciplinary study using data of physical anthropology, archaeology, linguistics and musicology might help in interpreting the musical-comparative analysis in relation to early historical or even pre-historical processes. The hypothesis of music-cultural links between East Georgia (Kartli-Kakheti), south Transcaucasia and Central Asia proposed in the first part of this paper, is thus supported by the archaeological, linguistic and anthropological data. According to my hypothesis, the elements of monodic music-culture in the Kartli-Kakhetian polyphonic music (and the solo singing style) are the result of the ancient arrival from Central Asia of the Indo-Europeans who had music-culture similar to that employed by the contemporary Armenians, Azerbaijanians, and the peoples of Central Asia, and the mixture between these different cultures.

According to the musical analysis undertaken by the seven selected style factors, Kartli-Kakhetian "long" songs seem to be a stylistic combination of the indigenous polyphonic music which was prior to the Indo-European migration and the monodic music-making which came here with the Indo-Europeans (Tsitsishvili, 1997, 2000).

The introduction of the new elements of monody such as vocal style with melisma, tetrachordal scales, freely improvised rhythm and free metre must have caused substantial transformation of the indigenous polyphonic style. One of the most substantial changes of style seems to be the emergence of pedal drone in "long" songs. The ornamentation, rhythmic and metric freedom could be easily accommodated within a pedal drone-based polyphony. That the pedal drone in combination with the melismatic melody and free metric and rhythmic development must have developed after and as a result of the introduction of ornamentation and free rhythm can also be supported by the intriguing fact of the absence of this style in West Georgian polyphonic singing styles. At the same time it must be noted, that despite all the above-discussed important stylistic changes in the "long" songs, the most important element of the indigenous singing style – vocal polyphony survived, creating a completely new vocal polyphonic style and aesthetics.

References

- Alexeev, Valeri. (1974). *Proiskhozhdenie narodov Kavkaza (The Origins of the People of Caucasus)*. Moscow: Nauka
- Atayan, Robert. (1965). *Armyanskaya narodnaya pesnya (Armenian Folk Song)*. Moscow: Sovetski Kompozitor
- Beliaev, Victor. (1974). *Central Asian Music. Essays in the History of the Music of the Peoples of the U.S.S.R.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press
- Blum, Stephen. (1980). "Central Asia, Western. In Stanley Sadie". Ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.4:61-75.
- Burney, Charles. (1958). "Eastern Anatolia in The Chalcolithic and Early Bronze Age". In: *Anatolian Studies*. Vol. 8:159-209
- Burney, Charles, Lang, David Marshall. (1971). *The Peoples of the Hills. Ancient Ararat and Caucasus*. London: Weidenfeld and Nicolson
- Gogotishvili, Vladimir. (1983). "Ob odnoy sisteme melodicheskikh ladov v gruzinskoy mnogogolosnoy pesne ("On the System of Melodic Scales in Georgian Polyphonic Song"). P. 193-224. In. *Kartuli Khalkhuri Musikas Kilo, Melodika da Ritmi (The Scales, Melodies, and Rhythms of Georgian Folk Music)*. Collection of Research Articles. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Russian)
- Japaridze, Otar. (1976). *Kartvel tomta etnikuri istoriis sakitkhisavis arkeologiuri monatsemebis mkhედvტი (The Question of Ethnic History of Georgians in the Light of Archaeological Data)*. Tbilisi: Metsniereba
- Japaridze, Otar. (1988). "Adreuli qorghanebis kultura sakartveloshi" ("Culture of the Early Barrows in Georgia"). In: *Sakartvelos metsnierebata akademis matsne. Istoriis, arkeologiis, etnografiis da khelovnebis istoriis seria (Journal of the Academy of Science of Georgia. Issue of history, Archaeology, Ethnography and Art History)*. Vol.4:25-39
- Javadova E., Javadov G. *Narodni zemledel'cheski calendar i meteorologicheskie predstavleniya azrbajjanskogo naroda v XIX-nachale XX vekov (Folk Agricultural Calendar and Meteorological Concepts of the Azerbaijanian People in the 19th-Beginning of 20th Centuries)*
- Karomatov, Faizula, Abdulaev, R. (compilers). (1985). *Traditional Music of the Uzbek People*. LP record. Tashkent: Melodia
- Kazarova, Nino. (1980). *Kartuli da somkhuri shromis simgherebis orovela da horove/ utrierkavshiris sakitkhisavis (The Question of Interrelationship Between Georgian Work Song Orovela and Armenian Work Song Horovela)*, diploma thesis. Department of Ethnomusicology at Tbilisi State Conservatoire
- Kushnarev, Christopher. (1958). *Voprosy istorii i teorii Armyanskoi monodicheskoi muzyki (Questions of the History and Theory of Armenian Monodic Music)*. Leningrad: Gosmuzizdat
- Lortkipanidze, Otar. (1989). *Nasledye drevnei Gruzii (The Heritage of Ancient Georgia)*. Tbilisi: Metsniereba
- Machavariani, Givi. (1964). *K voprosu ob Indoevropeisko-Kartvelskiyh (yujno-Kavkazskiyh) tipologicheskikh paraleljah [On the Question of Indo-European-Kartvelian (South Caucasian) Typological Parallels]*. Moscow: Nauka
- Mamaladze, Tamar. (1962). *Shromis simgherebi Kakhetsi (Work Songs in Kakheti)*. Tbilisi: Khelovneba
- Melikishvili, Giorgi (editor). (1970). *Sakartvelos istoriis narkvebi (Essays on the History of Georgia)*. Vol.1. Tbilisi: Metsniereba

Mshvelidze, Archil. (1970). *Kartuli kalakuri khalkhuri simgherebi (Georgian Urban Folk Songs)*. Tbilisi: Khelovneba

Poladyan, Sirvart. (1942). *Armenian Folk Songs*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press

Tsitsishvili, Nino. (1997). Caucasian-Middle East musical links: ethnocultural interpretation (abstract). *Eighth conference on the cultures of Caucasasia*. University of Chicago, 1997, 10-11 May (published on Internet).

Tsitsishvili, Nino. (2000). "A Systematic Study of the Relationships Between Polyphony and Monophony in the Kartli-Kakhetian Table and Solo Work Songs". In: *Problems of Folk Polyphony*. Materials of the international conference dedicated to the 80th anniversary of the Tbilisi State Conservatory. Editor: Tsurtsumia, Rusudan. P. 181-194. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian with English summary)

Tsitsishvili, Nino. (2005). *National Unity and Gender Difference in Georgian Traditional Song-Culture*. PhD. Melbourne: Monash University

Tsitsishvili, Nino. (2007). "Social and Political Constructions of Nation-Making in Relation to the Musical Styles and Discourses of Georgian Duduki Ensembles". *Journal of Musicological Research*, 26(2-3):251-280

კონძალ ბაღის ბაგმალანის მუხიკის კოლფორმირი ახამტარ

ბაღიური გაშელანის მუხიკის დიდ ნაწილს გაანია მრავალხმიანი ფაქტურა, სადაც ერთდროულად ერთმანეთზე დაფენილია მელიდორი სტრუქტურების სხვადასხვა ვარიანტი. ტრადიციულ საკარო რეპერტუარში მე-16 საუკუნიდან მოყოლებული ადრეულ მე-20 საუკუნემდე, როდესაც მუხიკალური პრაქტიკის დიდი ნაწილი დამოფრული იყო, მელიდიტა ორგანიზება ხდებოდა მაკრად მრავალშრიან დონეებზე. მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთ შრეში გვხვდება გამშვენებები, შრეთა უმეტესობაში ელვრდა მელიდიტის იხორქოშული გრძლიობებით. შრეთა შორის გრძლიობები დაკავშირებულია ორმაგი სიმკრეფის პროპორციებით – 12 და 14. უფრო სწრაფი ტემპის მქონე შრეები იმორებენ სიმადლებს მომდევნო, უფრო ნელი შრეების ძირითადი პოზიციიდან, ამასთან, ემტება ახალი ბეგრები ამავე რად, წვეულებერ შრეები ეთხვევა, ქინა უნისონს ან ოქტავას. წინამდებარე გამოკვლევაში მსგავსი მომენტები აღნიშნულია, როგორც კონვერგენცია (*C-convergence* – დამოხვევა), ხოლო სხვა ერთდროულად მელიტი ინტერვალები აღნიშნულია, როგორც დივერგენცია (*D-divergence* – განსხვავება).

ეს პროცესი სისტემატური. მუხიკოსები იმასხოვრებენ თავიანთ პარტებს და ყოველ ჯერზე მათ ერთიანად ასრულებენ. მუხიკის გარკვეულწილად ახასიათებს პეტროფორნოლობა, რადგანაც ხმების ვარიანტები ძალიან ჰგანან ერთმანეთს, ასევე, იმორტ, რომ უპირატესად ერთდროულად ელვრს უნისონები და ოქტავეები. მაგრამ ამ სისტემატრიზებასა და ხმების მაყოფი რიტმულ განსხვავებულობაში იკვეთება განსაკუთრებული პოლიფონიური თავისებურებები. ამ თავისებურებებს ტრადიციულ რეპერტუარში უამრავი წახნაგი გაანია; გარდა ამისა, ისინი განვითარდნენ გვიანი XX საუკუნის განმავლობაში, რის შედეგადაც დღეს ამ მუხიკის პოლიფონიური ასპექტები მნიშვნელოვანდ განსხვავებულია.

ქვემოთ მოყვანილ მაგალითებში სამი ხმიდან თითოეულს გაანია საკუთარი ბაღიური სახელწოდება, რომელიც იძლევა მნიშვნელოვან მინიშნებას, თუ როგორ უნდა იყოს ეს ხმა გაგებული. ყველაზე ნელი არის *პოკოი* (*pokoi*) რაც ნიშნავს *ღერძულ* ან *ძირითად* ბეგრებს. ბაღილები *პოკოს* აიგივებენ იმ მოვლენასთან, რასაც ჩვენ ინგლისურად მთავარ ან სტრუქტურირებულ მელიდიტს ვწოდებთ. *პოკოს* ტემპს ორჯერ აღემატება *ნელიტი* (*neliti*), რაც თარგმანში ნიშნავს *ის, რაც სწორია*. ესაა ის, რასაც ბაღილები სიმღერისას, საგარაუდოდ, უპირატესობას ანიჭებენ, როცა სხოხვენ იმღერონ „ძირითად“ მელიდიტს ან მისი ნაწილი. *ნელიტი*ზე ოთხჯერ სწრაფია *პაიასანი* (*payasan* – განვითარება, დახვეწა). არსებობს *პაიასანის* ბეგრი სახეობა; აქ წარმოდგენილ ტიპს ეწოდება *კოტკანი* (*kotekan* – ერთმანეთთან დაკავშირებული ხმები). *კოტკანი* იყოფა ორ დამოუკიდებელ ხმად, რომელსაც უკრავს მუხიკოსების წვეული და მაგალითებში ნაწერილია საწინააღმდეგო მიმართულების შტილებით. ისინი ქინან ფაქტურას, რომელიც შესასრულებლად საკმაოდ რთულია და წარმოადგენს შემსრულებლების ოსტატობას. *პოკოსის* *ნელიტის* და *კოტკანის* სამი შრის უთეთროდამოკიდებულება 1:2:8 სიმკრეფით გამოისახება. შესაძლებელია, ვიფიქროთ, რომ ყველაზე ნელი შრე დანარჩენებისთვის საყრდენი ან დამხმარე, ან ჩქარი ტემპის ეპიზოდების ერთგვარი განზოგადებაა. მაგრამ რადგან თითოეული შრე დაკრისას განსხვავებული და თანაბრად მნიშვნელოვანია, ამიტომ შეუძლებელია მათი მნიშვნელობების მიხედვით დალაგება. პირიქით, შრეები ერთად, განუყოფელად მოქმედებენ (უფრო ზუსტად თუ ვიტყვით, ისინი მთლიანობაში როგორც განუყოფელი, მონოფონიური მიდანიობა).

გამელანური მუხიკის პოპულარულ კანრს, რომელსაც განეხილავ (ძირითადად) წინამდებარე

სტატიკაში, გამელან გონგ კებარი (*gamelan gong kebyar*) ეწოდება. პირველი მაგალითები გვიჩვენებენ ზემოთ აღწერილ ტრადიციულ პრინციპებს. შემდგომ მოცემულ მაგალითებში ილუსტრირებულია კონტრასტული ტრადიციული რეპერტუარის, გამელან გენდერ ვაიანგის (*gamelan gender wayang*) ტექნიკა, ხოლო პოლ მაგალითებში განხილულია თანამედროვე კომპოზიტორების ნოვაციები გამელან გონგ კებარში და გამელანის ახალი, 1980-იან წლებში შემოტანილი სახეობა – სემარადანა (*semara-dana*).

ბალაორი გამელანი ეწეობა ბუერი განსხვავებული მეთოდით. ყველა მოყვანილ მაგალითში (3ა, 4 და 5-ს გარდა) გამოიყენება 5-ბუერიანი ბუერათრიგი *პილოგი* (*pélog*) – Cis-D-E-Gis-A – უწყველო სახასიათო წყობით, მაგრამ მის შესანარჩუნებლად მაგალითებში, სადაც გამელანი რეალურად ქაღერს უფრო მადლი ან დაბლა, არაფერი შემოცვლილია. ბუერები H და F არ გამოიყენება, ამიტომ სვლა A-დან Cis-მდე და E-დან Gis-მდე გაერთიანებულია. მაგალითში 4a ანკიმოტორურ პენტატონორ *სლენდროს* (*slendro*) ბუერათრიგია მოცემული E-G-B-C-Es; ბუერები A და D არ გამოიყენება.

მაგალითი 1 გვიჩვენებს ჩართვის, მონაცვლეობის ყველაზე პირობით ნაირსახეობას მუსიკაში (ცხელი-სათვის *გაბორ* (*Gabor*). მგელია ციკლურად მჟორდება და გრძელდება რვა პულსაციის განმავლობაში, რაც თავისთავად შეიცავს ოცდათორმეტ მინიმალურ რიტმულ ქვედაყოფას. ყველა ინტერვალი ერთდება, გარდა იმ მომენტებისა, სადაც *ნელიტი* გამოიყოფა *კოტეკანისიგან* პულსაციით 2 და 6. ამგვარად, პოლიფონია შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ჩართული და უპირატესად კონფერენტული.

ყველაზე სწრაფი შერეობა სტერეოტიპული მოტივისაგან, რომელიც გრძელდება ორი პულსაციის განმავლობაში და მჟორდება სამჯერ, რათა შევისოს ციკლი. იგი შედგება სამბერაინი სერიებისგან, რომლებიც მჟორდება მანამ, სანამ რვა ქვედანაყოფი შეიცვალა. პირველი გამოვრებისას იგი შებრუნებულია, მჟორდება – განმეორებული, მესამეჯერ კი ტრანსპონირებულია ბუერათრიგიდან ერთი ტონით მაღლა (მაგ. 1; აუდიომაგ. 1).

მაგალითში 2ა-გ ნელ ტემპში მოძრავი ორი პარტიაა წარმოდგენილი ერთ სანოტო სისტემაზე, სადაც გამოყენებულია ნოტები შტილების გარეშე აქ უფრო ნელ ტემპში მოცემული *პოკოის* სმები ამოვარდნილია. კემშირ ამ ნელ ტემპში მოცემულ ორ პარტიას შორის რჩება სრულიად კონფერენტული (მაგ. 2ა-გ; აუდიომაგ. 2ა-გ).

მაგალითებში 2ა, ბ მოცემულია დიფერენტული და კონფერენტული შესვლის რეგულარული მოდელი ორ ნელ პარტიასა და ყველაზე სწრაფ პარტიას შორის (მაგ. 2ა, ბ; აუდიომაგ. 2ა, ბ). თითოეული მათგანი რეალისტებულია დროის 50%-ში. ამ ორ მაგალითში შეინიშნება წყვილების მიმართულება: მაგალითში 2ა დიფერენტული ტონების თითოეული წყვილიდან პირველი ერთება *რელიტის*, მჟორე კი – *პოკოის* (მაგ. 3ა; აუდიომაგ. 3ა); მაგალითში 2ბ მოცემულია შებრუნება: ამგვარად, მოძრაობას კონფერენტულიდან დიფერენტულისკენ აქვს განსხვავებული პოლარულობა ციკლის რიტმული სტრუქტურის დაცვით (მაგ. 3ბ; აუდიომაგ. 3ბ).

მაგალითში 2ა განსხვავებულობა მატულობს ზეარ პარტიაში ორი განსხვავებული სახის მოტივების გამოყენების ხარჯზე. ამათგან მჟორე ზუსტად პავს მაგალით 1-ში მოცემულ მოტივს მიუხედავად ამისა, პირველი მოტივი განსხვავებული კონტურებისაა; იგი იმგვარადაა შექმნილი, რომ ყოველთვის მთავრდება იმ ნოტზე, რომელიც უშუალოდ წინ უსწრებს მოტივს. ეს ქნის მგელიდური სტატიკურიობის ნაირსახეობას, რადგანაც სტრუქტურული ცვალებადობა ამ პარტიაში აღნიშნულის შედეგად ერთადერთხელ ხორციელდება ყოველ ოთხ პულსაციაში (ნაცვლად ორისა, როგორც ეს წინა ნიმუშში ვიხილეთ). მეტად მნიშვნელოვანია, რომ იგი ქნის ტონალური მოძრაობის განსხვავებულ და დამოუკიდებელ დონეს ორ პარტიას შორის და ეს დამოუკიდებლობა ხელს წყვილს პოლიფონიური ხასიათის დამკვიდრებას (მაგ. 2ა; აუდიომაგ. 2ა).

მაგალითში 2ბ ყველაზე სწრაფი პარტია იყენებს მხოლოდ ერთ განმეორებად მოტივს ორი პულ-

საციის ხანგრძლივობით მინამ, სანამ ნელი მელდოდა მას დაშორდება. განმეორების გამო მაღალი პარტია ჰგავს გააზრებულ ბურდოსს, რომელიც წარმოქმნის რბილ დაძაბულობას მის ქვეშ მოძრავ მელდიასთან (მაგ. 2 ბ; აუდიომაგ. 2ბ).

მაგალითი 2გ იწყება განმეორებადი რეპაულსაციიანი კონვერგენტულ/დივერგენტული ნიმუშით CDCDCCCC. მოდულების შესამე გატარებას შემოაქვს პოლიფონიის განსაკუთრებული მაგალითი საპირისპირო მოძრაობაში ტრადიციული კონტექსტით, რადგანაც ზოგიერთ ინსტრუმენტს შეუძლებელი დიაპაზონი გააჩნია და იძულებულია იმოძრაოს *პოკოკის* საპირისპირო მიმართულებით თანდათანობით ზუსტი, სწორი ტონების სწორ მომენტებში მიღწევით. ამ შემთხვევაში, აწუხოებილი გონგები (*gong*), შეხლუდებული ერთი ოქტავის ფარგლებით დაწყებული *Gis*-დან (აღმაგალი მიმართულებით *A*, *Cis*, *E* და *D*). როდესაც *პოკოკი* მიადევნებს *Cis-D-E-A-Gis*-ს, გონგები ევლად მისდევს მას. ამის ნაცვლად იგი ხუთჯერ იყენებს დადმაგალ მოტივს *Cis-A-Gis*. ეს ქმნის კონტრემატურ მოდელს სამი მინიმალური სიდიდით, რაც სრულებით განსხვავდება *პოკოკისგან*, რაც განაპირობებს დაშორებას ორ ერთმანეთის თანმიმდევრულ საერთო შეერთების წერტილში (მაგ. 2გ; აუდიომაგ. 2გ).

წინა მაგალითებმა გვიჩვენეს ამ რეპერტუარში არსებული განსხვავებულობის, არდამთხვევის, ხმათა დაშორების ლოკალური შემთხვევები. მაგრამ ვერ ვიტყვით, რომ კომპოზიციები გააზრებულია კონტრაპუნქტულად, რადგანაც მელიორური დამოუკიდებლობა იზრდება წამყვანი ხმის მიერ სპეციალურ შემთხვევებში, და არა ფუნდამენტური კომპოზიციური იმპულსით. შემდეგ მაგალითში, რომელიც მოყვანილია ძველი ანსამბლის, *გამელან გენდურ ვაიანგის* რეპერტუარიდან, კონტრაპუნქტი უფროა დამახასიათებელი სტილისთვის. *პოკოკის*, *ნელირისა* და *ოტეტკანის* წმინდა სახით დაშვება არ ხდება, და ეს ტერმინები არ შეგვიძლია გამოვიყენოთ.

გამელან გენდურ ვაიანგი წარმოადგენს პატარა ანსამბლს, რომელიც უკრავს წვეილ ათვასადებიან მეტალფონებზე, რაც შეიძლება ოქტავით მაღლა გაორმაგდეს. თითოეულ შემსრულებელს თითო ხელში ერთი ხის ჩაქუჩი უჭირავს და მარჯვენა და მარცხენა ხელებით დამოუკიდებლად უკრავს. შემსრულებლების თითოეულ წვეილს აქვს კომპლემენტარული პარტები, რაც ნაკსოვილია ერთიანი კომპოზიციის შესაქმნელად. მაგალითში 3ა ჩვენ ვხილავთ ინსტრუმენტებს, რომლებიც წაწვილია დამოუკიდებლად ქვედა ოთხ სანოტო სისტემაზე, მაგრამ გაერთიანებული, მოხერხებულობისათვის კომბინირებულია ზედა ორ სისტემათან (მაგ. 3ა; აუდიომაგ. 3ა).

ვინაიდან ეს მუსიკა არც ისე მკაცრადია რიტმულად დაშვებული, ინტერკალაციის, ჩასმის პრინციპი არ მოქმედებს მარჯვენა და მარცხენა ხელის პარტები რეგისტრულად განსხვავდება – თითოეული მოიცავს მკაცრად ერთ ოქტავას – და იყენებს მსგავს რიტმს, თუმცა მარცხენა ხელში გაპოყვნება უფრო დიდი გარდობითობა. ეს ქმნის კონტრაპუნქტის შთაბეჭდილებას მაშინ, როდესაც პარტები უფრო მკაცრად დაბალანსებულია სირთულის თვალსაზრისით, მაგრამ განსხვავებულია. ეს ასევე დაკავშირებულია ფრაზირების არარეგულარობასთან. მარცხენა ხელის პარტის ჯგუფები შეიცავს პულსაციას $13+9+11$, რაც არ ემთხვევა მარჯვენა ხელის ფრაზებს. ბალანსის აღქმას ასევე განაპირობებს ის ფაქტი, რომ გამოყენებულია *სლენდროს* ზეგრაორიკი, მისთვის დამახასიათებელი მახასიათებლებითაა ექვეთვლილად პარტიების კლასებით. თუმცა მე არ ჩავთვლივარ ამ მოვლენის კულტურულ ძირებს, ბალელებში მეტად ტოლერანტულები არიან არაუნისონური თუ არაოქტავეური ერთდროული კლერავიტების მიმართ *სლენდრო-მუსიკაში*. მაგალითის პირველი ნახევრის ანალიზი, ძირითადად, კონვერგენტულობას გვიჩვენებს, როდესაც მარცხენა და მარჯვენა ხელები გათანაბრებულია, რიგი რიტმული გადანაცვლებებით პარტიებს შორის. მეორე ნახევარში იკვეთება ჭეშმარიტი დამოუკიდებლობა მყიდარი დივერგენციით, დაშორებით, და შეიცავს შეიძლება განმეორებად სამტონიან ოსტინატოს მარჯვენა ხელში, რაც სრულიად არღვევს მარცხენა ხელის კონტრუბას

და შემადგენლობას.

მაგალითი 3ბ აღებულია გერდერ ვაიანგის რეპერტუარიდან, მაგრამ ეს ვერსია ტრანსპონირებულია ბეგრატორე პილეოში და სრულდება სტანდარტული, დიდი გამელანის მიერ (მაგ. 3ბ; აუდიომაგ. 3ბ). მაგალითი 3ა-სგან განსხვავებით, მუსიკა შრეებისგან შედგება, მაგრამ შრეები არაა იმდენად მკაცრად იზოქრომული, როგორც ეს იყო წარმოდგენილი ნიმუშებში 1 და 2. პოკოკს აქვს მაგალითში 3 მოცემული მარცხენა ხელის პარტიების მსგავსი პროფილი. როგორც ჩანს მიუღ ნაწერით ნიმუშში, აქ ძირითადად დიფერენციაა შრეებს შორის. ეს დაკავშირებულია რამდენიმე ფაქტორთან. დასაწყისში, განმეორებადი მოტივი, რომელიც მონაცვლეობს ორ ტონს შორის ქვედა შრეში, შეიძლება ჩნდება და ბურდონის ფუნქციას იძენს. მის საწინააღმდეგოდ, ზედა პარტია თავისუფლად მოძრაობს. მოგვიანებით, პოკოკი და კოტეკანიც იღებენ განსხვავებულ და ხანგრძლივ მელიოდურ ფორმას, რაც სწორად მოძრაობს საპირისპირო მიმართულებით – სრულებით განსხვავებული სტრუქტურული მოტივების გამოყენებული სქემებში 1 და 2. დაშრეების მოუხდავად, ეს საშუალებას იძლევა შენარჩუნდეს მაგალითში 3ა არსებული კონტრაპუნქტის შთაბეჭდილება.

ბოლოდროინდელი ბალური მუსიკის განხილვამდე, შევხედოთ მაგალითს 4. იგი არატიპურია ამ კოლექციაში, მაგრამ ასახავს ბალური გამელანის საერთო ფაქტურას – ბამბუკის ფლიტა იმპროვიზირებს ამერულ დროში მეტრიზებული მელიოდის საპირისპიროდ, რომელიც სრულდება მეტალის კლავიშთან საკრავებზე. ფლიტის პარტია არასისტემატურია, ამიტომ, ჩვენ ამ ნიმუშს განვსახვრავთ, როგორც პეტროფონულს. მაგრამ იმ სიფლის (Pecan, ბაღის დასავლეთ-ცენტრალური მხარე) მუსიკოსები, სადაც ეს ნიმუში ჩაწერეთ, ესთეტიკურ სიამოვნებას იღებენ წიბებისა და ტონალუბების დამოხსნარებაში. ბაღის ბგერის სხვა სიფლის მოსახლეს მსგავსად ფიქრობს აგრავრად, ფლიტა და მეტალოფონები და გონებაც სრულიად დამოუკიდებელია როგორც მეტრის, ისე რიტმის თვალსაზრისით. მსგავსი შემთხვევების, როგორც არასისტემატური კონტრაპუნქტის სახელდება უფრო ზუსტად აღწერს ამ მოვლენას, ვინაიდან საკრავებს არ გააჩნიათ საერთო ბაზისი და ერთი მელიოდური ხაზი (მაგ. 4; აუდიომაგ. 4).

მაგალითები 5ა, ბ შეიქმნა 2000 და 2005 წლებში, შესაბამისად, კარგად ნაცნობი ბალიელი კომპოზიტორის დევა ქეთუ ალიტის (Dewa Ketut Alit) მიერ (მაგ. 5ა, ბ; აუდიომაგ. 5ა, ბ). მაგალითი 5ა აღებულია მისი პიესიდან გერეგელ (Geregel), რომელიც დაიწერა გამელან სემარადანასთვის (gamelan semaradana). სემარადანას აქვს შეიღბიანი ბეგრატორე, მაგრამ აქედან ალიტი იყენებს მხოლოდ ოთხს; ანაწილებს სრულიად დამოუკიდებელ მელიოდებს ინსტრუმენტების ოთხ განსხვავებულ რეგისტრულ შრეში. ამ 20-პულსაციან ციკლში არის მხოლოდ ერთი ერთდროული სიმალღებრივი კონფერენცია ევლა, ოთხივე შრეში (მეათე პულსაციაზე) და ერთიც, სადაც ოთხიდან სამი ემთხვევა (დასაწყისში). გამოკვეთილი დიფერენცია და თითოეულ პარტიაში გამოყენებული გრძლიობების ვარიანტულობის მოუხდავად, შრეთა რეგისტრული, მოტივური და გრძლიობათა ინდივიდუალიზმი ერთმანეთთან მიმართებაში აძლიერებს დაშრეებას. თუმცა ესაა არა წმინდა ინტერკალაცია (ნართვა), არამედ უფრო დაშრეებული კონტრაპუნქტი (stratified counterpoint).

მაგალითი 5ბ, ალიტის კარუ ვარდან (Caru Waru) გამელან ვრე კიბაისათვის, შეთავსებულია სამი პერიოდული რიტმი, მაგრამ ისინი გაერთიანებულია მაკროპერიოდში. ევლაზე ქვედა შრე გვიწვენებს პატარა გონგის მიერ შესრულებულ ოსტინატურ რიტმს II გრძლიობისგან (2+2+2+2+3). ქვედა მელიოდური ხაზი წარმოადგენს ოსტინატურ 22 პულსაციისგან (7+7+8 პულსაცია, ქვედაყოფა ხდება შემდეგნაირად 223; 223; 224), ზედა ხაზი კი წარმოადგენს კონტრაპუნქტს, რომელიც დაჯგუფებულია 44 პულსაციისგან (8+7+13+16). რიტმული დაშრეების მოუხდავად, აქ განსაკუთრებით იკვეთება კომპლექსი და კავშირი მელიოდურ ხაზებს შორის, რაც გვიჩვენებს ბეგრებს შორის კონფერენციის არ-

არსებობას, შრეებს შორის 124 დაჯგუფებული პროპორციები შენარჩუნებულია. ეს, შესაძლოა, არის ერთადერთი მკაფიო რიტმული შეფერვა იმ ტრადიციულ მაგალითებში, რაც კი მანამდე გვინახავს. 44 პულსაციისგან შემდგარი მაკროპერიოდი წარმოადგენს ციკლური განმეორების საყრდენს. რამდენიმე ციკლის გასვლის შემდეგ, მეთოხეჯერ, უფრო სწრაფად, უფრო ნელა და უფრო მეტად არარეგულარული მელიოდიური პარტია შემოდის, რომლისთვისაც ციკლს 44 პულსაციით კვლავ საყრდენის მნიშვნელობა აქვს.

ბოლო პერიოდში ბალიელმა კომპოზიტორებმა ახალი ინსტრუმენტები დაამატეს კონტრაპუნქტში, კერძოდ დასავლური საკავეები, რომლებიც ართულებენ ფაქტურას. ჩემს მიერ წარმოდგენილი ბოლო მაგალითი გადაწერილია ვაიან სუდირანას (Wayan Sudirana) არაკოიკიდან (2006) – ნაწარმოებიდან, რომელიც დაწერილია გამელანის, საყვირისა და საქაფონისათვის (აუდიომაგ. 6).

ბალისა და იავას გამელანის მუსიკა დიდი ხანია ასოცირდება ჩართულ პოლიფონიასთან, რაც აღწერეთ ზემოთ მოყვანილ პირველ რამდენიმე ნიმუშში. მაგრამ სტილის მოულოდნელმა შინაგანმა გამრავალფეროვნებამ და თანამედროვე ისტორიულმა მოვლენებმა სიტუაცია უფრო გაართულეს. მსოფლიო მუსიკალურ ტრადიციებში არსებობს ბევრი მსგავსი შემთხვევა, როდესაც სტილური ერთგეგმვების შესახებ ადრე დამკვიდრებული მუსიკოლოგიური მტკიცებულება გადახედვას მოითხოვს ახალი კვლევების საფუძველზე. მუსიკის კარგად ნაცნობი, მაგრამ შეჯამებული და გაპარტიკულირებული დახასიათებები ზღუდავს ჩვენს შეხედულებას კაცობრიობის მუსიკალურ მრავალფეროვნებაზე. პოლიფონია, ერთხმანობა და პეტეროფონია მსოფლიოში რთული შერეული ფორმებით თანაარსებობენ.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. ბალური ძირითადი მელიოდი-დამუშავების ურთიერთობა: 128 დაშრეება გაბორში

აუდიომაგალითი 2 ა. მრავალხმანობა სტრუქტურულად სუსტი პოზიციების განსხვავებული ბეგრათა ხმაღლის მიხედვით:

ა. წვეულებრივი დაშრეება განსხვავებული ტონებით მტრულად სუსტ პოზიციებზე

ბ. განმეორებითი მოდული: კვაზი-პერდონი მელიოდის წინააღმდეგ;

გ. გადახრა საპირისპირო მოძრაობით სხვადასხვა დიაპაზონის ინსტრუმენტებთან ასოცირებული იდენტუბის გარდღევალი შეპირისპირებით/შეღარებით (კარუნა ჯაია)

აუდიომაგალითი 3ა. კონტრაპუნქტი, არარეგულარული ფრაზირება და დაუშრეველი ფაქტურა სეკარის სუნგ-სანგში

აუდიომაგალითი 3ბ. მელიოდიური ხაზების დამოკიდებული დამუშავება პარალელურ პარმონიაში ბეგრათწო-ბასთან და აწუბასთან ასოცირებულ სეკარ გინოტანის რეპერტუარში

აუდიომაგალითი 4. გადახრა ბეგრათსიმღელეში, დროის ორგანიზაციასა და სტრუქტურაში ბამბუკის ფლიტასა და დანარჩენ ანსამბლს შორის (მერაპ ნეტლო)

აუდიომაგალითი 5ა. ხმათა გამიზნული დამოკიდებულება და თავისუფლება სინქრონულ ბეგრათსიმღელეა ურთიერთობაში. გერეკელ (5ა), კარუ ვარა (5ბ)

POLYPHONIC ASPECTS OF BALINESE GAMELAN MUSIC

The most well-known Balinese gamelan music has a multi-part texture in which simultaneous variants of a melodic structure are superposed. In traditional court repertoire dating from the 16th to early 20th centuries – a period during which many musical practices were codified – melodies are arranged in strictly stratified layers. Though embellishments are possible in some layers, most layers comprise melodies with isochronous durations. Durations among the layers are related by duple density proportions such as 1:2 and 1:4. Faster layers replicate the pitches of the next-slowest layer at their original positions while intercalating new tones between them. Layers thus normally coincide at the unison or octave. In this study such points are labeled *convergence* (C). Other simultaneous intervals are labeled *divergence* (D).

This procedure is systematic; the musicians memorize their parts and perform them the same way each time. The music has some qualities of heterophony because the parts are all closely related variants of one another, and because of the preponderance of simultaneous unisons and octaves. But in its systematicity and in the clear rhythmic distinctions among the parts it possesses special polyphonic features. These features have numerous facets within the traditional repertoire; moreover, they have developed during the late 20th century such that polyphonic aspects of recent music are significantly different.

Each of the three parts represented in the transcriptions below has its own Balinese name, which gives an important indication of how it is understood. The slowest is the *pokok*, which means *trunk* or *basic* tones. Balinese would identify the *pokok* as the equivalent of what in English we call a main or structural melody. At twice the rate of the *pokok* is the *neliti*, meaning “the one that is correct”. This is what Balinese would be most likely to sing if asked to reproduce the “main” melody of a piece. At four times the rate of the *neliti* is the *payasan* (elaboration) layer. There are many kinds of *payasan*; the type illustrated is called *Kotekan*, interlocking parts. *Kotekan* are divided into two separate parts played by a pair of musicians, and notated here with stems facing opposite directions. They dominate the texture, are difficult to perform, and demonstrate mastery. Taken together, the three layers *pokok*, *neliti*, and *Kotekan* are in a 1:2:8 density relationship. One may think of the slowest layer as a ground or support for the others, or take the slower layers as abstractions of the faster ones. Since each layer has a different, but equally significant role to play, it is not possible to rank them in significance. Rather, the layers work together inseparably (And indeed culturally speaking they have a monophonic quality too, because they are thought of as an indivisible whole).

The genre of Balinese music to which I will (mainly) refer in this paper is the popular *gamelan gong kebyar*. The initial examples illustrate the traditional principles as described above. Subsequent examples illustrate techniques in a contrasting traditional repertoire, the *gamelan gender wayang*, and final examples consider recent composers’ innovations in *gamelan gong kebyar* and a new kind of gamelan introduced in the 1980s, the *semaradana*.

Balinese gamelan is tuned in many different ways. In all but example 3a, 4 and 5a, the five-tone *pélog* scale used is given as C#–D–E–G#–A in rough correspondence to one characteristic tuning, but for consistency I have not modified this in the examples where the gamelan actually sounds higher or lower. The staff lines B and F are not used, so moves from A to C# and E to G# are conjunct. In example 4a the anhemitonic pentatonic *slendro* scale is notated F–G–Bb–C–Eb; the staff lines A and D are not used.

Example 1 shows the most conventional kind of intercalation in music for the dance *Gabor*. The melody

repeats cyclically and lasts for eight pulsations comprising thirty-two minimal subdivisions. All of the simultaneous intervals converge, except for where the *neliti* diverges with the *Kotekan* at pulsations 2 and 6. The polyphony may thus be described as intercalated and predominantly convergent.

The fastest layer is composed of a formulaic motive lasting two pulsations and repeated thrice to fill the cycle. It contains a series of three pitches repeated in order until eight subdivisions have been filled. In the first repetition it is inverted, in the second it is repeated, and in the third it is transposed up by one scale tone (ex. 1; audio ex. 1).

In example 2a-c the two slower-moving parts are shown on a single staff, using open noteheads where the slower *pokok* part falls. The relationship between these two slower parts remains completely convergent (ex. 2a-c; audio ex. 2a-c).

In examples 2a and b there is a regular pattern of consecutive pairs of divergent and convergent arrivals between the two slow parts and the fastest part (ex. 2a, b; audio ex. 2a, b). Each thus occurs 50% of the time. What distinguishes the two examples is the orientation of the pairs: in example 3a the first of each pair of divergent tones falls with the *neliti* and the second one with the *pokok* (ex. 3a; audio ex. 3a); in example 3b it is the reverse. Thus the motion from convergent to divergent has a different polarity with respect to the rhythmic structure of the cycle (ex. 3b; audio ex. 3b).

In example 2a the increased divergence is due to the use of two different kinds of motives in the fast part. The second of these is exactly like the one we saw in example 1. The first motive, however, is of a different contour and composed such that it always ends on the same note as the motive immediately prior. This creates a kind of melodic stasis because the rate of structural change in this part is therefore once every four pulsations, instead of two as in the previous example. More significantly, it creates a different and independent rate of tonal motion between the two parts, and this independence contributes to the polyphonic character (ex. 2a; audio ex. 2a).

In example 2b the fastest part uses only one repeating motive lasting two pulsations while the slower melody diverges. Because of the repetition the upper part is like an elaborated *bordun*, which creates a mild tension with the melody moving below it (ex. 2b; audio ex. 2b).

Example 2c begins with a repeating 8-pulsation convergence/divergence pattern of CDCCCCC. The third statement of the pattern brings a special example of polyphony through contrary motion in a conventional context. It arises because some instruments have a limited range and are forced to move in contrary motion with the *pokok* in order to arrive at the right tones at the right moments. In this case, the *reyong*, a set of tuned gongs, is limited to one octave starting from *sol#* (up to *la*, *do#*, *mi* and *re*). When the *pokok* ascends *do#-re-mi-la-sol#*, the *reyong* cannot follow. Instead it uses a descending motive, *do#-la-sol#*-five times. This creates a contrametric pattern of three minimal values that is completely distinct from the *pokok*, causing it to diverge at two consecutive common arrival points (ex. 2c; audio ex. 2c).

The preceding examples showed local instances of divergence in this repertoire. But the compositions cannot be said to have a contrapuntal conception because melodic independence arises from special cases of voice-leading, not from a fundamental compositional impulse. In the next example, taken from an ancient ensemble known as *gamelan gender wayang*, counterpoint is more intrinsic to the style. The clear stratification of *pokok*, *neliti*, and *Kotekan* is absent, and these terms cannot be used.

Gender Wayang is a small ensemble music played on a pair of ten-keyed metallophones that may be doubled an octave higher. Each player uses one mallet in each hand and plays separate right and left-hand parts. Each pair of players has complementary parts that interweave closely to create a single composite. In example 3a we see the instruments notated separately in the lower four staves, but combined for convenience in the top two staves (ex. 3a; audio ex. 3a).

Since this music is not so clearly rhythmically stratified the principle of intercalation is not operative. The left and right hands are distinguished by register – each covers roughly one octave – and use similar rhythms, though the left hand uses some longer durations. This gives the impression of counterpoint since the parts are roughly balanced in complexity, yet different. This is also due to the fact that the phrasing is irregular. The left hand groups comprise 13+9+11 pulsations do not coincide with those in the right hand. The perception of balance is also due to the fact that the *slendro* scale is used, with its smoother, roughly equivalent interval classes. Though I have not inquired into the cultural reasons for this, Balinese clearly have more tolerance for non-unison or octave simultaneities in *slendro* music. Analysis of the first half of the example shows mainly convergence where the left and right hands align, with some rhythmic displacement between the parts. In the second half there is a truer independence with ample divergence, and including a seven-times-repeated three-tone ostinato in the right hand that breaks completely with the contour and content of the left.

Example 3b originates with the *gender wayang* repertoire, but this version has been transposed to the *pélog* scale and played on a standard larger gamelan (ex. 3b; audio ex. 3b). Unlike example 3a, the music is clearly stratified, but the layers are not as rigidly isochronous as in examples 1 and 2. The fluid *pokok* has a profile similar to the left hand parts in example 3a. There is a majority of divergence between the layers as seen throughout the transcription. It is due to several factors. At the beginning, a repeating motive alternating between two tones in the lower stratum occurs seven times, and functions as a *bordun*. Against this the upper part roams freely. Afterward, both the *pokok* and *Kotekan* assume distinctive and extended melodic shapes that often move in contrary motion – quite unlike the formulaic motives used in figures 1 and 2. Despite the stratification this allows the impression of counterpoint seen in example 3a to persist.

Before considering some very recent Balinese music, look at example 4. It is anomalous in this collection but reflects a fairly common texture in Balinese gamelan – that of a bamboo flute improvising in unmeasured time against a set measured melodic structure performed by the metal-keyed instruments. Because of the non-systematic flute part, we could classify this as an example of heterophony. But the musicians of the village where this was recorded – Peraan, in west-central Bali – take aesthetic delight in clashing tunings and tonalities. Many other Balinese villages do the same. Thus the flute and the metallophones and even the gongs are thoroughly independent in that dimension as well as in rhythm. Since they have no shared basis a single melodic line, a designation such as *non-systematic counterpoint* might more accurately describe cases like this one (ex. 4; audio ex. 4).

Examples 5a and b were composed in 2000 and 2005, respectively, by the well-known Balinese composer Dewa Ketut Alit (ex. 5a, b; audio ex. 5a, b). Example 5a is from his *Geregel*, composed for the *gamelan semaradana*. *Semaradana* has a seven-tone scale but here Alit uses only four of the seven, distributing completely independent melodies to four different registral layers of instruments. In this cycle of 20 pulsations, there is only one simultaneous pitch convergence for all four layers (at the 10th pulsation) and one at which three out of four converge (the beginning). Despite the prominence of divergence and the variety of durations used within each part, the registral, motivic and durational individualism of the layers with relation to one another all reinforce stratification. Yet this is clearly not intercalation, rather *stratified counterpoint*.

Example 5b, from Alit's *Caru Wara* for *gamelan gong kebyar*, superposes three periodic rhythms but aligns them in a macroperiod. The lowest line shows a small muted gong playing an ostinato rhythm of 11 pulsations (2+2+2+2+3). The lower melody line is an ostinato lasting 22 (7+7+8 pulsations [subdivided as 223; 223; 224]), and the upper line a through-composed counterpoint which groups 44 pulsations as (8+7+13+6). Although the rhythmic layering here is especially complex and the relationship between the melodic lines shows no pitch convergence at all, 1:2:4 grouping proportions between the layers is maintained. This is perhaps the sole salient rhythmic connection to the traditional examples seen earlier. The macroperiod of 44

pulsations serves as the basis for cyclic repetition. After a few cycles have elapsed, a fourth, faster, longer and still more irregular melodic part enters, for which the 44-pulse cycle continues to serve as substrate.

Even more recently Balinese composers have added new instruments in contrapuntal arrangements, especially Western ones, further increasing the complexity of the texture. My last example, untranscribed, is from Wayan Sudirana's *Arakok* (2006) a work for gamelan plus trumpet and saxophone (audio ex. 6).

Gamelan music of Bali and Java has long been associated with the kind of intercalated polyphony described in the first few examples above, but an unsuspected internal diversity of style plus recent historical developments make the situation more complex than that. There must be many similar cases of world musical traditions in which an early musicological claim of stylistic uniformity now needs to be reassessed on the basis of newer research. Familiar but totalizing and simplistic characterizations of musics limit our view of human musical variety, creating unnuanced categories. Polyphony, monophony, and heterophony exist both side by side and in complex mixtures the world over.

Audio Examples

Audio example 1. Basic Balinese melody-elaboration relationship: 1:2:8 intercalation in *Gabor*

Audio examples 2a-c. Polyphony by pitch divergence between parts at structurally weaker positions:

- a. Conventional intercalation with divergent tones at metrically weaker positions;
- b. Repeating pattern: quasi-drone against melody;
- c. Divergence through contrary motion arising unavoidably from the juxtaposition of idioms associated with instruments with different ranges (*Taruna Jaya*)

Audio example 3a. counterpoint, irregular phrasing and non-stratification in *Sekar Sungsang*

Audio example 3b. the independent elaboration of melodic lines in parallel harmony in repertoire associated with scales and tunings allowing for such parallelism *Sekar Ginotan*

Audio example 4. divergence in pitch, time organization, and structure between the bamboo flute and the rest of the ensemble (*Merak Ngelo*)

Audio examples 5a-b. intentional independence of parts and greater freedom in simultaneous pitch relationships. *Geregel* (5a), *Caru Wara* (5b)

მაგალითი 1. ბალიური მთავარი მელოდია-დამუშავების ურთიერთობა: 1:2:8 დაშრეება *Gabor*-ში

Example 1. Basic Balinese melody-elaboration relationship: 1:2:8 intercalation in *Gabor*

მაგალითი 2ა-გ. მრავალხმიანობა ბგერის სიმაღლის გადახრით სტრუქტურულად სუსტი პოზიციების ნაწილებში შორის:

Example 2a-c. Polyphony by pitch divergence between parts at structurally weaker positions:

ა) პირობითი დაშრეება გადახრილი ტონებით მეტრულად სუსტ პოზიციებზე

ა) Conventional intercalation with divergent tones at metrically weaker positions

მაგალითი 2ბ. განმეორებადი ნიმუში: კვაზი-ბურღლი მელოდის წინაღმდეგ

Example 2b. Repeating pattern: quasi-drone against melody

მაგალითი 2გ. გადახრა საწინააღმდეგო მოძრაობით სხვადასხვა დიაპაზონის ინსტრუმენტებთან ასოცირებული იდომების შევირისპირებით (ტარუნა ჯაია)

Example 2c. Divergence through contrary motion arising unavoidably from the juxtaposition of idioms associated with instruments with different ranges (*Taruna Jaya*)

kotekan

neliti
and
pokak

5x repeating descent: do#-la-sol#

ascent: do#-re-mi-la-sol#

continues for
8 more pulsations
before repeating

მაგალითი 3ა. კონტრაპუნქტული, არარეგულარული ფრაზირება და დაუმრეკველი ფაქტურა სეკარ სუნგსანგში

Example 3a. counterpoint, irregular phrasing and non-stratification in *Sekar Sungsang*

mainly convergence

more divergence

7x sol-ti-do

RH

LH

C C C C C C etc.

D D D D D D D D D D D D D D D D

მაგალითი 3b. მუდღოდიური ხაზების დამოუკიდებელი დამუშავება ასეთი პარალელ-ლიზმის განმსაზღვრელი კოდებისა და წყობების მქონე რეპერტუარის პარალელურ პარმონიაში *სეკარ გინოტან*

Example 3b. the independent elaboration of melodic lines in parallel harmony in repertoire associated with scales and tunings allowing for such parallelism *Sekar Ginotan*

The musical score is written for two staves (treble and bass clef) in the key of D major (one sharp). It consists of eight systems of music. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often with grace notes. Chord symbols (D, C, D C, C D, etc.) are written below the bass staff in many places, indicating the harmonic structure. The piece concludes with a double bar line in the eighth system.

მაგალითი 4. ბგერის სიმაღლის, დროის ორგანიზაციისა და სტრუქტურის გადახრა ბამბუკის ფლეიტისა და დანარჩენ ანსამბლს შორის (*მერაკ ნგელო*)

Example 4. divergence in pitch, time organization, and structure between the bamboo flute and the rest of the ensemble (*Merak Ngelo*)

მაგალითი 5ა-ბ. ნაწილების გამიზნული დამოკიდებულება და ბგერის სიმაღლის ერთდროული ურთიერთობების თავისუფლება. *გერეგელ* (5ა), *კარუ ვარა* (5ბ)

Example 5a-b. Intentional independence of parts and greater freedom in simultaneous pitch relationships. *Geregel* (5a), *Caru Wara* (5b)

ა)

ა)

ბ)

ბ)

**ახალი პოლიტიკური სიბრტყის
განვიხილოთ – ტაივანელი აბორიგენების შემთხვევა**

რეზიუმე

ტაივანის აბორიგენების მოსახლეობა შეადგენს 480 000, რაც კუნძულის საერთო მოსახლეობის მხოლოდ 2,1%-ია. ეს მოსახლეობა დღეს 14 ტომად იყოფა. მათი მუსიკის მრავალფეროვნება ზეპირი გადაცემის ტრადიციაში მრავალხმიანობის განსხვავებული ფორმებით პოეზიას გამოხატულებას. მათ სიმღერებში ვხვდებით პეტეროფონიას, კანონს, პარალელურ ხმათა სფლას, ბურღონს, ოსტინატოს, პარმონიას (harmony, პომოფონია – რედ.) და თავისუფალ კონტრაპუნქტს. მართალია, მათ მუსიკალური საკრავებიც აქვთ, მაგრამ იშვიათად იყენებენ სოლო და საანსამბლო შესრულებისთვის.

მე-20 საუკუნის მე-2 ნახევრიდან მოდერნიზაციისა და დასავლეთისა, კერძოდ, გადართვის, ანუ ვესტერნიზაციის შედეგად, ამერიკულმა პოპმუსიკამ გააღწია მოახდინა მათ ტრადიციულ მუსიკაზე გამოიყენებენ არა მხოლოდ დასავლურ ფუნქციონალურ პარმონიას, არამედ დასავლურ მუსიკალურ საკრავებსაც, მათ შორის გიტარას, ჯაზურ დასარტყამებს – ჯაზ დრამებს, განსაკუთრებით კი MIDI-ს ტიპის საკრავებს (სინთეზატორს და კლავიშთან ელექტროსაკრავებს). ყოველივე ამას მიუხედავად ტაივანის აბორიგენებში მრავალხმიანობის ახალი მეთოდის განვითარებასთან – ადგილობრივი პოლიფონური სტილისა და დასავლური პოლიფონური მეთოდების შერწყმასთან.

ტაივანში აბორიგენების ტომები ღაპარაკობენ ენებზე, რომლებიც ავსტრონეზიურ ენათა ოჯახს განეკუთვნება. მოსახლეობა დაახლოებით 480 000-ია, რაც კუნძულის საერთო მოსახლეობის მხოლოდ 2,1%-ია (ცხრ. I). მათი ენები, წარმოშობა, საზოგადოება და კულტურა აბსოლუტურად განსხვავდება მოსახლეობის დანარჩენი ნაწილისაგან, ამ უკანასკნელის წინაპრები კი ჰანის (Han) ტომია კონტინენტური ჩინიიდან.

ცხრ. I: 14 აბორიგენული ტომი და მათი მოსახლეობა (2009)¹

ტომი (ტრადიციული კლასიფიკაცია)	ტომი (იმ წლიდან, როცა ტაივანის სამხედრო კანონი გაუქმდა)	მოსახლეობა
ამისი (Amis)		183 799
(კლასიფიცირებულია, როგორც ამისი)	საკიხაია (2007 წლიდან)	442
პაივანი (Paiwan)		88 323
ატაიალი (Atayal)		80 061
(კლასიფიცირებულია, როგორც ატაიალი)	ტაროკო (Taroko, 2004 წლიდან)	25 857
(კლასიფიცირებულია, როგორც ატაიალი)	სედიგ (Seediq, 2008 წლიდან)	6 606
ბუნუნი (Bunun)		51 447
რუკაი (Rukai)		11 911
პუიუმბა (Puyuma)		11 850

თხოუ (Tso)		6 733
სეზიატი (Sasyiat)		5 900
ტაო (Tao)		3 748
	ტაო (2001 წლიდან)	693
	კავალანი (Kavalan, 2002 წლიდან)	1 218

1. მრავალხმიანობის ტრადიციული ფორმა – ბგერა და კონცეფცია

ტაივანის აბორიგენულ მუსიკაში მრავალხმიანობის ელემენტებია დიდი მრავალფეროვნებითაა წარმოდგენილი (ცხრ. 2) (Hsu, 1991, 1994). კარგად ცნობილი ნიმუშია პასიბუტუტი (Pasibutut) – ბუნუნის (Bunun) ტომის ლოკებით-სავედრებელი სიმღერა, რომელიც, ტრადიციულად, წელიწადში მხოლოდ ერთხელ, ფეტვის მოსავლის აღების დროს სრულდება. ხალხური მუსიკის საერთაშორისო საბჭოს მე-6 კონფერენციაზე (1953), რომელიც საფრანგეთში ჩატარდა, ტაივანური მუსიკის აღიარებულმა იაპონელმა სპეციალისტმა ტაკატომო კუროსავამ (1895-1987)² დასავლურ სამყაროს სწორედ ეს სიმღერა წარუდგინა (Kurosawa, 1973: 6-11). ორი ან სამი ხმის შემსრულებლები ცდილობენ, დადგენილი რიტმის გარეშე გაჰყვანონ ზედა მელოდირ ხმას პარალელური ტერციებით, კვარტებით ან კვინტებით, ხანამ სრულყოფილ კვინტურ აკორდებს არ მიაღწევენ. სიმღერის განვითარება არის ზედა ხმების გამომდებელი დენა, რაც პარმონის შესუსტებას განაპირობებს (Wu, 1999).

ცხრ. 2: აბორიგენული პოლიფონური სტილის ლოპისეული კლასიფიკაცია (Loh, 1988: 43-44)

პოლიფონური სტილი	სახეობა	ტომი ან მისი ნაწილი
ცელებადი პოლიფონია	—	თხოუ, ტაო, რუკაი, პაივანი, ამისი
მელოდია ბურდონის თანხლებით	—	პაივანი, რუკაი, პუიუმა
კანონი	რეალური კანონი	ატიალი
	დაყოფილი კანონი	პუიუმა
	თავისუფალი კანონი	ამისი
პარალელური ხმათასვლა	პარალელური კვარტები	სასიატი
	პარალელური კვარტები და კვინტები	ბუნუნი, თხოუ
	პარალელური ტერციები	შამანური სიმღერები; ტაოს ჰალა გუნდი
იზორიტმული პოლიფონია	—	ბუნუნი
ოსტინატური აკორდი	—	ამისი, ბუნუნი, ატიალი
აკორდი ტონური კლასიკურებით	—	ტაო

განვითარებული მრავალხმიანობა	იღვწერი პარმონია	ბუნური პასიზუტბუტი
	ხსიათა გადგაჯარედინება	ტაო, ფუტეის სიმღერა
	უნისონი – მრავალხმიანობა – უნისონი	ამხური მრავალხმიანობა

ტაოს ტომში, რომელიც ძალიან პატარა კუნძულზე, ტაივანის სამხრეთ-აღმოსავლეთით ცხოვრობს, ჯგუფურ სიმღერაში ვხვდებით პეტროფონიის შემთხვევებს. ინდივიდუალური მომღერლები რიტმისა და ხმების მოწესრიგებაზე ფიქრის გარეშე მხოლოდ მგლოდის განვითარებას მოჰყვებიან და წარმოქმნიან პეტროფონიის სპეციფიკურ ფეშქვს.

მაშინ, როდესაც ბუნებისა და ტაოს მუსიკალური სტილები ნაკლებ ყურადღებას უთმობენ რიტმს, *თსოუს* ტომის მუსიკასა და *ხედიტის* 2-3 ხმიან კანონებში უფრო სტრუქტურირებული რიტმები გამოყენებული. *პაივანის*, *რუკაისა* და *ბუიუმას* ტომების პოლიფორმური სტილებში საერთო ბურღონულ ფორმებს ვხვდებით, სადაც ბურღონის ფეშქვს გაჭიმული ან ერთ სიმადღეზე გაშორებული მუსიკალური ბგერა ქმნის.

სახრეთის ამისების პოლიფორმურ სიმღერებში¹ თავისუფალი კონტრაპუნქტული ელემენტობა წარმოადგენილი, თუმცა, თავად ამისელების შეხვედრებით, მათი სიმღერა პეტროფონულია. წარსულის ეთნომუსიკოლოგთა მიერ ნაწერილ *საისიატას* ტომის *პასტაის* – (ჯუჯების ცერემონიადის) სიმღერებში წარმოდგენილია პარადულური კვარტები და კვინტები, რაც შემთხვევითი მოვლენა უნდა იყოს². ასეთი მრავალხმიანობა შეიძლება იყოს მომღერლების გამოუცდილობის ან უყურადღებობის შედეგი, რადგან რიტუალი რამდენიმე საათის განმავლობაში მიმდინარეობს (Lu, Sun, 2007: 21-42; Lu, 2010: 395-408).

2. მრავალხმიანობის ახალი ფორმების შესაძლებლობების საფუძვლები

2.1. ისტორიული ფონი

მეოცე საუკუნის პირველ ნახევარში დასავლური მეცნიერება, კულტურა და ხელოვნება კოლონიზებულ ტაივანს (1895-1945) იაპონიამ წარუდგინა. იაპონიის, როგორც ქვეყნის ძალუფლება და კეთილდღეობა, დიდ წილად, დასავლური კულტურის მიღებამ განსაზღვრა. მეოცე საუკუნის მე-2 ნახევარში ტაივანი ჩინეთის ეროვნულ პარტიას დაუბრუნდა, მისი ლიდერი ჩინაე კაიშუკი პროპაგანდას უწევდა არა მხოლოდ ჩინურ ტრადიციულ კულტურას, არამედ მისივე ინიციატივით იმპორტის სახით შემოდინებოდა ამერიკული და დასავლური მასკულტურა. დასავლურმა მუსიკამ და ხელოვნებამ თანდათანობით ფეხი მოიკიდა კუნძულზე. 1950-1980-იან წლებში, ეროვნული პარტიის ხელისუფლება, ძალაუფლების შენარჩუნების უსაფრთხოების მიზნით, საწყის ეტაპზე ითვალისწინებდა აბორიგენთა მთხოვნებს, თუმცა, ამავე პერიოდში დასავლური მუსიკა და ხელოვნება ინტენსიურად ისწავლებოდა სკოლებში და საზოგადოებაში დიდ აფეთქებებს აპოვებდა (Lu, Sun, 2007: 21-42; Lu, 2010: 395-408). შედეგად, დასავლური პოპმუსიკა, რომელიც დასავლურ მუსიკასა და ხელოვნებას მოჰყვა თან, ბევრი ახალგაზრდის გატაცების საგანი გახდა.

პოპმუსიკის მონათესავე მიმდინარეობებმა, ისეთებმა, როგორიცაა ჯაზი, ქანთრი, როკი და მიიმე როკი, თინიჯერებში პოპულარობა მოიპოვეს. მუსიკალური ინსტრუმენტების ისეთი ნაირსახეობები, როგორიცაა გიტარა ქანთრის ტიპის მუსიკაში, ჯაზ-დრამები, ბასები, თეიო Midi სინთეზატორი, რომელიც პოპმუსიკის სხვადასხვა სტილში გამოიყენებოდა, ტაივანელი ახალგაზრდების ახალი გატაცება გახდა. სწორედ ამან წარმოქმნა შესაძლებლობები მათი საკუთარი, ახალი სტილის შესაქმნელად.

საწყის ეტაპზე ტაივანელ ახალგაზრდებს არ ჰქონდა საკუთარი სიმღერები. ისინი ამერიკულ პოპსიმღერებს ასრულებდნენ. 1971 წელს, მას შემდეგ, რაც ტაივანმა გაერთიანებული ერები დატოვა, ტაივანელმა ახალგაზრდებმა დაიწყეს საკუთარი ორიგინალური სიმღერების შექმნა (Zeng 1998). სიტყვიერი ტექსტი შეიცვალა, მაგრამ მუსიკის სტილი, კომპოზიციის მანერა და საკრავიერი თანხლება იგივე დარჩა.

1987 წელს კანონმდებლობა შეიცვალა, მოგვიანებით კი ტაივანის მმართველმა გუნდმა კერძო შეცვალა. მას შემდეგ, რაც ტაივანმა ჩინეთისაგან გამოჯანაღდა დაიწახა მოხნად, საჭირო გახდა აქცენტის გადატანა გამორჩეულ პოლიტიკურ თუ კულტურულ მახასიათებლებზე. სწორედ ამ პერიოდიდან აბორიგენული კულტურა და ხელოვნება მნიშვნელოვანი ხდება, ხელისუფლება სწორედ ამ უკანასკნელზე დაყრდნობით იწყებს ეროვნული მახასიათებლების განვითარებას.

22. ტაივანური პოპმუსიკის განვითარება

ტრადიციულად, აბორიგენულ მუსიკას ფუნქციური დატვირთვა ჰქონდა. აქამდე ისინი არასოდეს ფიქრობდნენ მუსიკაზე, როგორც ხელოვნებაზე და მისი კანონების თეორიაზე. გარდა ამისა, ტრადიციული სიმღერები ვაგუფურად სრულებოდა, ხოლო სოფო სიმღერა იშვიათი იყო. მაშინაც კი, როცა ტაივანელი აბორიგენები ტრადიციულ მრავალხმიანობაში იღებდნენ ტერცის ან კვინტის ინტერვალს, დასავლური პროფესიული ფუნქციონალური პარმონია მათთვის უცხო იყო. ამასთან, ისინი თავიანთ სიმღერებში იშვიათად იყენებდნენ რაიმე საკრავს. ხოლო იმ შემთხვევებში, როცა საკრავი მაინც გამოიყენებოდა, იგი ისეთივე მარტივი იყო, როგორც არფა, მუსიკალური რკალი, ფლეიტა, ხის ღოხი, გრძელი დოლი, ზარები (Lu, 1974: 85-203). მაგალითად, ების არფა და ცხვირის ფლეიტა გამოიყენება ამოქოებისას; ზარები ნაკერებულა კაბაზე, რათა ტანის მოძრაობის დროს შეიქმნას ხმოვანი ეფექტი.

1987 წლის სამხედრო კანონის შემოღების შემდეგ აბორიგენმა მომღერლებმა დაიწყეს პოპსიმღერების შექმნა ტრადიციული მუსიკის ელემენტების გამოყენებით. ტაივანის ახალგაზრდების უმეტესობის მსგავსად, ადგილობრივებიც დაუცველი იყვნენ დასავლური პოპკულტურის გავლენისაგან. ტექსტი მშობლიურ ენაზე იწერებოდა, მაგრამ სათანადოდ გამოიყენება ის საკრავები, რომელთაც საყოველთაოდ ვხვდებით პოპულარულ დასავლურ მუსიკაში (Lu, 2010: 46-50). ევროპული მუსიკის გავლენა გამოიხატებოდა არა მხოლოდ დასავლური ინსტრუმენტების გამოყენებაში, არამედ ადგილობრივ სასიმღერო სტილში დასავლური მუსიკის კონცეფციის შეტანაშიც – პოპიტარის აკორდისა საყოველთაოდ გავრცელებული მკაცრი ფუნქციონალური პარმონიის თეორიაზე აშენებული. ეს გავლენა გავრცელდა საშემსრულებლო მანერაზეც – ახალი აბორიგენული მუსიკა უფრო ორიენტირებულია სოფო სიმღერაზე ბენდის თანხლებით, როგორც ეს დასავლურ პოპმუსიკაშია.

23. ამისის პოპმუსიკის ორი შემთხვევა

ამისი ევლზე დიდია 14 აბორიგენულ ტომს შორის. მათი ტრადიციული მუსიკა უმთარესად პენტატონურია ტემპორიზებული კვარტებით, სეპტიმებით და ზოგჯერით არატემპორიზებული ბეკრით. ამისელი მომღერლების წინასწარგანზრახვის გარეშე (მათთვის ეს პეტეროფონიაა), ჩვეულებრივი მსმენელი მათ პოლიფონიურ სიმღერებს თავისუფალ კონტრაპუნქტად აღიქვამს.

ამისის ტომის მუსიკაში დიდი ხანია თანაარსებობენ პოპმუსიკისა და ტრადიციული მუსიკის ელემენტები. ეს ტომი ერთ-ერთი პირველი იყო კუნძულზე, რომელმაც დასავლური პოპულარული მუსიკა მსგავსი ელვრადობის გამო მიიღო.

ახალი ტექსტების შექმნა მშობლიურ ენაზე და ამით არსებული უცხოური მელოდიების ახალი შინაარსით დატვირთვა არის ამისური კომპოზიციების ერთ-ერთი ტრადიციული ხერხი. ამასთან,

ისინი ყოველი ნაწარმოების არანეიტრებას საკუთარ პოლიფორიურ სტილში აკეთებენ. მაგრამ 1990-იანი წლებიდან ეს ტომი განსხვავებულად უღებდა საქმეს – ამ ნაწარმოებების კომპოზიციასა და არანეიტრებაში ხდება მათი, ერთდროულად, ადგილობრივი და თანამედროვე თვითშეგრძნების იდენტიფიკაცია. ამ მუსიკაში თანარსებობენ ტრადიციული და ახალი ელემენტები.

პირველ მაგალითში (აუდიომაგ. 1) წარმოდგენილია *ამისური* წვეფილი მისი თავისუფალი კონტრა-პუნქტული პოლიფორიით და არატრადიციული საკრავებით, რომლებიც გამოყენებულია, როგორც ბურდონი (მაგ. 1). ეს ახალი ელვადობა არა მხოლოდ ამიდიერებს ტრადიციულ ხმას, არამედ წარმოქმნის ეგზოტიკურ ტემბრულ ეფექტს. გარდა ამისა, ბურდონი ასრულებს მელიოდის ფიგურირებული ბანის ფუნქციას. თუმცა, არატრადიციული ბანი თანამედროვე საკრავებითაა შექმნილი. ეს მაგალითი შეიძლება განვიხილოთ, როგორც *ამისური* ვოკალური მუსიკის ახალი პოლიფორიური სტილი.

მესამე მაგალითი (მაგ. 3; აუდიომაგ. 2) წარმოადგენს *ამისურ* მელიოდის ინგლისური და ტრადიციული, აზრსმოკლებული ტექსტით. აქ გამოყენებულია საფორტეპიანო თანხლება დასავლური პარმონით ბლუზის სტილში.

ამისურ სიმღერებში ხიახლეა ფორტეპიანოს, როგორც გუნდის ფონის გამოყენება ზოგიერთი ფრაზის თანხლებად. ვოკალური მელიოდის ორი საგუნდო ხმა (ძირითადად, კვარტები) ქმნის ტრადიციული ელვრადი ეფექტისაგან განსხვავებულ ახალ ელფერს (მაგ. 2).

სიმღერაში, შესახლებელია, ეპოქით *ამისური* და პოპულარული მუსიკისათვის დამახასიათებელი იდენტურობა. მელიოდია თავისთავად საკმაოდ ეგზოტიკურია, ხოლო ლექსი, საფორტეპიანო და საგუნდო თანხლებასთან ერთად, ახლობელია დასავლური აუდიტორიისა თუ კუნძულის მოსახლეობის უმეტესობისათვის. მაგრამ, თავად *ამისელებისთვის*, მათთვის ნაცნობ მელიოდიასთან ასეთი ლექსისა და საგუნდო ფონის გამოყენების გამოცდილება ახალია.

დასკვნა

ახალი მუსიკალური საკრავების გამოყენება და ფუნქციური პარმონის შესრულება ბასით ან გიტარით წარმოქმნის აბორიგენული პოლიფორიის ახალ ელვადობას. ეს პოლიფორია შექნილია ვოკალითა და ინსტრუმენტებით: ვოკალური ნაწილი იქმნება ტრადიციული გზით, ხოლო თანხლება ემყარება დასავლურ ფუნქციურ პარმონიას ახალი კომბინაცია წარმოქმნის ახალ „ბრენდს“ ანუ ახალ პოლიფორიურ სტილს, რომელიც ტრადიციული აბორიგენული მუსიკისა და დასავლური მუსიკალური ხელოვნების ნაზავია. ახალ-ახალი ექსპერიმენტებით ადგილობრივი მოსახლეობა ავითარებს ტემბრული ფერადოვნებით გამორჩეულ, მრავალხმიანობის ახალ სტილს.

შენიშვნები

¹ აბორიგენი მოსახლეობის საბჭო, აღმასრულებელი – ოჯანი <http://www.apc.gov.tw/portal/docDetail.html?CID=940F9579765AC6A0&DID=3E651750B4006467BD0C9B36C7EECCCS> (2010 წლის 7 ივნისი)

² იაონისის მთავრობის დახმარებით 1943 წელს კურსავა აწარმოებდა კლდეებს იაონისის მიერ ოკუპირებულ ტაივანში

³ ტაივანელი აბორიგენების ევლანზე დიდი ტომი არის *ამის* (140.000-ზე მეტი). სამხრეთ *ამისელების* მუსიკა ცნობილია მათი მომღერლის დოფან ტუვარას საშუალებით, რომლის ხმა ეღერდა 1996 წლის ატლანტის ოლიმპიური თამაშების სარეკლამო სიმღერაში

⁴ პარადელურ კვარტებსა და კვინტებს უხედებით 1940-1970-იანი წლების ჩანაწერებში, მღერის ეს მეთოდი აღარ გამოიყენება დღევანდელი აბორიგენების ყოფაში (Lu, Sun, 2007: 21-42)

⁵ დო-მი-სოლ აკორდი ტერციული და კვინტური ინტერვალებით დასაყდურ პარმონიულ თეორიაში განიხილება როგორც პარმონის ფუჟე აკორდი და ფუნქციონალური პარმონის საფუხეჟს წარმოადგენს

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. Cross (2003). Feiyu yunbao

აუდიომაგალითი 2. Kimbo in a Flash (2005). WFM05001

თარგმნა ბაია ქუჟუნაძემ

DEVELOPMENT OF A NEW POLYPHONIC STYLE – CASE OF THE TAIWAN ABORIGINES

Abstract

The population of aborigines in Taiwan is more than 480 000 population (about 2.11% of the island). They are now divided into 14 tribes. Numerous polyphonic forms can be found in their traditional music, passed along orally through generations. Heterophony, canon, parallel, drone, ostinato, harmony and free counterpoint are found in their traditional songs. Although they have musical instruments, they seldom use them for solo or ensemble performances.

The modernization and westernization of Taiwan in the second half of the 20th century has extended to aboriginal society. American pop music has influenced aboriginal traditional song. These influences include not only western functional harmonies, but also the use of western musical instruments including guitar, bass, jazz drums, and MIDI. All of them result in the development of a new polyphonic method of the Taiwan aborigines – a combination of the indigenous polyphonic style with western polyphonic methods.

There are 14 tribes of aborigines in Taiwan, who speak languages belonging to the Austronesian language family. The aborigine population is estimated at about 480,000, representing 2.11% of the island's population (tab. 1). Their language, blood, society and culture are significantly different from the other 97.89% of population whose ancestors are mostly Han people from mainland China.

Tab. 1: 14 aboriginal tribes and their population (2009)¹

Tribe (traditional classification)	Tribe (accepted year after lifting of the Taiwan Martial Law)	Population
<i>Amis</i>		183 799
(was classified as <i>Amis</i>)	<i>Sakizaya</i> (since 2007)	442
<i>Paiwan</i>		88 323
<i>Atayal</i>		80 061
(was classified as <i>Atayal</i>)	<i>Taroko</i> (since 2004)	25 857
(was classified as <i>Atayal</i>)	<i>Seediq</i> (since 2008)	6 606
<i>Bunun</i>		51 447
<i>Rukai</i>		11 911
<i>Puyuma</i>		11 850
<i>Tsou</i>		6 733
<i>Saysiyat</i>		5 900
<i>Thao</i>		3 748
	<i>Thao</i> (since 2001)	693
	<i>Kavalan</i> (since 2002)	1 218

1. The Traditional Form of Polyphony – Sound and Concept

Despite representing only a small portion of Taiwan's population, aborigines use a wide variety of polyphonic sounds (tab. 2) (Hsu, 1991, 1994). *Pasibutbut*, a prayer song traditionally performed only once a year for millet harvest from the *Bunun* tribe is a well-known example. Takatomo Kurosawa², an authority

in Taiwanese aboriginal music, introduced *Pasibutbut* to the western world at the 6th Conference of the International Folk Music Council (1953) held in France (Kurosawa, 1973: 6-11). Without any established rhythm, singers of two to three voice parts try to follow the ongoing upper part melody in order to present the 3rd, 4th and 5th intervals until a perfect fifth chord is achieved. The singing progress is so to speak an ongoing pursuit and collapse of harmony (Wu, 1999).

Tab. 2: 1-to Loh's classification of the aboriginal polyphonic styles (Loh 1988: 43-44)

Polyphonic style	Sort	Tribe or piece
Intermittent polyphony	--	<i>Tso, Thao, Rukai, Paiwan, Amis</i>
Melody with drone	--	<i>Paiwan, Rukai, Puyuma</i>
Canon	Real canon	<i>Atayal</i>
	Sectioned canon	<i>Puyuma</i>
	Free canon	<i>Amis</i>
Parallel	Parallel fourths	<i>Saysiaat</i>
	Parallel fourths and fifths	<i>Bunun, Tsou</i>
	Parallel 3rds	<i>Puyuma shamanic songs Tao female chorus</i>
Isorhythmic polyphony	--	<i>Bunun</i>
Chord with ostinato	--	<i>Amis, Bunun, Atayal</i>
Chord with tone-clusters	--	<i>Tao</i>
Complicated Polyphony	Identical harmony	<i>Bunun Pasibutbut</i>
	Interlocking	<i>Thao stamping millet songs</i>
	Unison-polyphony-unison	<i>Amis polyphony</i>

In the group singing of *Tao* tribe – a tribe living in a very small island southeast of the Taiwan island, heterophonic phenomenon can be observed. Without care to rhythm and voice ranges, individual singers only follow a melody gestalt but have full freedom to sing according to their voice range, creating a special effect of heterophony.

While the two tribes above: *Bunun* and *Tao* musical styles pay little attention to rhythm, the harmonies in music from the *Tsou* tribe and the 2-3 parts canon from the *Seediq* tribe rely on a more structured rhythm. The characteristic polyphonic styles of *Paiwan*, *Rukai* and *Puyuma* tribes display a common drone form in which the drone effect is created by an ongoing long musical note or a repetition of the same pitch by singing the lyrics.

Southern *Amis*' polyphonic songs³ in which a free counterpoint sound is present. However, from *Amis*' viewpoint, their singing form is heterophonic. While previous ethnomusicologists have recorded parallel fourths and fifths (i.e. polyphony) in the *paSta'ay* (dwarf-ceremony) of the *Saysiaat* tribe, polyphony is not actually their intent⁴. This polyphony can be due to multiple reasons, including vocal range of other singers, insufficient practice, low energy, or lack of attention (due to the long hours of rituals) (Lu, Sun, 2007: 21-42; Lu, 2010: 395-408).

2. The Possibility of New Polyphonic Forms

2.1. Taiwanese historical background

In the first half of 20th century, Japan introduced western science, culture and arts to colonized Taiwan

(1895-1945). Taiwan's power and prosperity were increased through this acceptance of western culture. In the latter half of the 20th century, Taiwan was returned to the KMT. Its leader Chiang Kai-Shek not only promoted Chinese traditional culture but also imported a large amount of American and western culture. Western music and arts gradually started to take root in the island. At the same time, western music and arts were taught widely in schools and were highly admired in Taiwanese society. On the other hand, until the 1980s, the KMT government, to secure its leadership, publicly belittled aboriginal culture (Lu, Sun, 2007: 21-42; Lu, 2010: 395-408). As a consequence, western pop music coming with the western music and arts became the most favorite of many youth.

Pop music related terms, such as Jazz, Country, Rock and Heavy Metal Rock became popular in the teenage lexicon. Many musical instruments, such as guitars in country music, and drum sets, basses, and even MIDI became the new love of Taiwanese youth. These created new possibilities for developing their own musical styles.

Prior to the 1970s, Taiwanese youth had little songs of their own. They sang mainly the American pop songs. As left the United Nations in 1971, Taiwanese youth had a hatred of western countries and started to write and compose original songs (Zeng, 1998). While the language of the lyrics was Mandarin, the musical style, composition, and instrumentation remained very similar to their Western influences.

In 1987, the martial laws were abandoned, and from 2000 to 2008, a different political took power. The new party, Minjindang (DPP), believed in forging a political and cultural character distinct from mainland China. Toward that end, Taiwanese aboriginal cultural and arts became important as a means of developing a Taiwanese identity.

2.2. Development of Taiwanese pop music

Traditionally, aboriginal music has had a functional purpose, they've previously never thought of it as an art or theory in its own right. Also the traditional singing styles have been performed in groups. Pure solo was rare. Even though Taiwanese aboriginals use for example 3rd and 5th intervals in their traditional polyphone⁵, functional harmony theory in western art music is strange to aborigines. In addition, Taiwanese aborigines rarely used any instruments at all in their songs. In the cases that instruments were used, they were as simple as jaw's harp, musical bow, flute, nose flute, wooden stick, slit drum, wooden drum and bell rings (Lu, 1974: 85-203). For example, jaw's harp and nose flute are used for courtship, while bell rings are sewn or tied to the dress to ring as sound effects as singers move their bodies.

Following the end of martial law in 1987, aboriginal singers began to write new pop songs with elements from their traditional songs. Just like the young people in Taiwan mainstream society, aboriginal young singers are exposed to a great deal of western pop culture. The lyrics are in their mother tongue but accompanied by the musical instruments commonly used in western pop music (Lu, 2010: 46-50). The availability and influence of western music introduced the usage not only of western instruments but also of Western concepts of musical theory into aborigine songs, i.e. the accompaniment in pop guitars are now built on a solid functional harmony. Performance styles have also been influenced. New aborigine music is more centered around a single soloists with a band, much like western pop music.

2.3. Two Cases of the Amis pop music

Amis is the largest among the 14 Taiwanese aboriginal tribes. Their traditional music is mainly pentatonic with temporary 4ths, 7ths and some non-equal temperament tones. Despite the intent of the Amis singers' (a heterophonic approach) regular audiences will hear their polyphonic songs as free counterpoint.

For a long time, Amis has mixed elements of mainstream pop music with their own. They are one of the

earliest tribes in the island that accepted the western (i.e. the mainstream) culture for a reason – their music and the western mainstream pop music share a similar sound.

Writing new lyrics in their native language and filling them into pieces of existing foreign melodies is one of the traditional ways of Amis composition. However, they arrange every piece in their own polyphonic style. But from 1990s, they started to take a different approach. Their approach to composition and arranging have changed in order to clearly identify their pieces as aboriginal as well as modern. Amis traditional melodies are now re-arranged with added guitar, drum set, bass etc. Both the traditional and new elements co-exist in one piece.

The first example (audio ex. 1) is presented by an *Amis* couple with their traditional free counterpoint polyphony and with non-traditional instruments used as drone (ex. 1). This new sound not only enriches the traditional vocal timbre but also creates an exotic sound effect. In addition, the drone functions as a figured bass of the melody. Although the non-traditional drone is created by modern instruments, this can be seen as a possible new polyphonic style of Amis vocal music.

The third example (ex. 3, audio ex. 2) is a traditional Amis melody with English and traditional nonsense lyrics. This piece utilizes a piano accompaniment with western harmony in a blues style.

The use of the piano is new to Amis songs, as is the use of the background chorus as an accompaniment in some phrases. Two parts of vocal melody from the chorus (in mainly fourth intervals) create a fresh atmosphere from the traditional sound effects (ex. 2). Both *Amis* and mainstream identities are found in this song. The melody itself is quite exotic while lyrics, piano and the vocal accompaniment remain familiar to western and mainstream audiences. But to *Amis* audiences, the experience of lyrics and background chorus is new even though an old melody is heard.

Conclusion

The presence of new musical instruments and functional harmony performed by bass or guitar, create a new sound in the existing aboriginal polyphony. So far, this polyphony is created by vocals and musical instruments: The vocal part proceeds in the traditional way while the accompaniment is played in the western functional harmony. This new combination creates a brand new polyphonic style composed of a mixture of traditional aboriginal and western music. Through more and more experiments, aboriginals are developing a new style of polyphony distinguished by the separation of tone colors.

Notes

¹ Council of Indigenous Peoples, Executive Yuan, <http://www.apc.gov.tw/portal/docDetail.html?CID=940F9579765AC6A0&DID=3E651750B4006467BD0C9B36C7EECC55> (June 7th, 2010)

² Made his research in 1943 during the Japanese occupation of Taiwan and through the help of the Japanese colonial governor

³ *Amis* is the largest tribe of Taiwan aborigines with more than 140,000 population. The music of Southern *Amis* is famous through their singer *Difang Tuwara*, whose sound is heard in the propaganda song of Atlanta Olympic Game 1996

⁴ The parallel fourth and fifth are found in the recording between 1940s-1970s and this singing method is not acceptable to the tribal people today (Lu, Sun, 2007: 21-42)

⁵ The C-E-G chord with 3rd and 5th intervals is treated in western harmony doctrine the root-position chord of harmony and is the fundamental of the functional harmony

References

- Hsu, Tsang-Houei. (1994, 1991). *Taiwan yinyueshi chugao* (The Draft of Music History in Taiwan). Taipei: Quanyin yinyue cbs
- Kurosawa, Takatomo. (1973). *Taiwan Takasago no ongaku* (Aboriginal Music in Taiwan). Tokyo: yuzankako
- Loh, I-to. (1982). Tribal Music of Taiwan: With Special Reference to the Ami and Puyuma Styles. Dissertaion of UCLA
- Loh, I-to. (1988). "Beinanzu duoshengbu hechang jiqiao ji qi xingcheng zhi kenexing" ("The Possible Clues for the Puyuma Multipart Singing Techniques and Forming"). In: *Bulletin of the 3rd Conference of the Society for Ethnomusicology, R.O.C.*, 43-50
- Lu, Bingchuan. (1974). "Instruments of the Taiwan Tribes". In: *Tunghai Ehtnomusicological Journal* 1: 85-203
- Lu, Yu-Hsiu, Sun, Chunyen. (2007). "Faces of the Tradition – The Transmission of Musical Form and the Conceptualization of Tradition among Taiwan Aborigines". In: *Zhishan* 2: 21-42
- Lu, Yu-Hsiu. (2010). "A Phenomenon or a Concept? The Polyphony of Aborigines in Taiwan". In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 395-408. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Lu, Yu-Hsiu. (2010). "To Continue or Abandon the Tradition: A Study of the Popular Music of Taiwan's Original People". In: *Journal of the Central Conservatory of Music*. 46-50
- Wu, Rong-Shun. (1999). *Taiwan yuanzhumin yinyue zhi mei* (The Beauty of the Aboriginal Music in Taiwan). Taipei: Hanguan wenhua
- Zeng, Huijia. (1998). *Cong liuxing gequ kan taiwan shehui* (The Observation of the Society in Taiwan through the Pop Music). Taipei: guiguan cbs.

Audio Examples

Audio example 1. *Cross* (2003). Feiyu yunbao

Audio example 2. *Kimbo in a Flash* (2005). WFM05001

მაგალითი 1. ამისების წყვილი ტრადიციული თავისუფალი კონტრაპუნქტული პოლიფონიითა და ბანის ნაცვლად გამოყენებული არატრადიციული ინსტრუმენტებით

Example 1. Amis couple with traditional free counterpoint polyphony and with non-traditional instruments used as drone

The musical score for Example 1 consists of three staves. The top staff is labeled 'woman' and contains a single line of music. The middle staff is labeled 'man' and contains a single line of music. The bottom staff is labeled 'drone' and contains a single line of music. The score is written in 4/4 time and features traditional free counterpoint polyphony and non-traditional instruments used as drone.

მაგალითი 2. ორხმაინი ფოკალური მელოდია გუნდის ფონზე

Example 2. Two parts of vocal melody from the background chorus

The musical score for Example 2 shows two parts of vocal melody. The melody is written in G major and includes the following lyrics: haehen ho hu ho yin hai ho yan ho hu hai yin hai ho yan ho yin ho yin hai ye yangi yan yi ya ho yan.

მაგალითი 2. ამ სიმღერის (ანბანი ჩარჩოში), ტექსტი (მნიშვნელობის არმქონე მარცვლები დაბეჭდილია კურსივით) და პარმონია (გამუქებული ასოებით)

Example 2. From (alphabet with frame), lyrics (nonsense syllabics are in *italic*) and harmony (in **bold**) of this song

A

Dm

Standing on my land,
I feel like a stranger

ვდგავარ ჩემს მიწაზე,
თავს უცხოდ ვგრძნობ

G

I hope you know I feel now

იმედი მაქვს იცი ახლა რას ვგრძნობ

Dm

I'm singing this blues

ვმღერი ამ ბლუზს

A

Dm

Heyahohai yoyai

Hohaiyaho haiye

Gm Dm

Hohaiyaho haiya yin haiyan

B

Hahenhen hoyinhoyinhaiyoyan

Gm

Am

hohuwaiyinhaiyoyan

Gm

Dm

Gm Am Dm

hoyinhoyinhaiyeyan hiyen yiyaho yan

A

Dm

You know that I'm strong, yes I am!
But I don't have the power,

შენ იცი, რომ მე ძლიერი ვარ, დიახ
ძლიერი ვარ!
მაგრამ ძალაუფლება არ მაქვს,

G

A

Hope become to my mountain forest,

იმედი მაქვს ვნახავ ჩემში მთას ტყეს,

Dm

And on riversides.

და მდინარის ნაპირებს.

B

Dm

Hahenhen hohuhoyinhaiyoyan

Gm

A

hohuwaiyinhaiyoyan

Gm

Gm A Dm

hoyinhoyinhaiyeyan hiyen yiyaho yan

ჩვენი ერის სულისკვთვლა ცხოვრება ისე ვითარდებოდა, რომ საუკუნეთა მანძილზე, სხვადასხვა ეროვნებაში მჭიდრო კონტაქტი და შეხების წერტილები ჰქონდა აღმოსავლურ და დასავლურ სამყაროსთან, რომელთა მუსიკალური აზროვნების არქიტექტურა მკაცრად იკვეთება კარნულ ეროვნულ კულტურაში. ხშირად ესეთიკური, ლირებატორული თუ მუსიკალური აზრის განვითარებაში თავს იჩენს მსგავსი მოვლენები თუ მოვლენები, აზრობები პოსტულატები თუ გამოსახვის საშუალებები, რასაც „ოციეობის ესთეტიკა“ მომდინარე კანონიკურობისა და სხვა მნიშვნელოვან მიზეზებთან ერთად, უთითოებავსაც „უნდა განაპირობებდეს“.

ნებისმიერი ქალაქი, ზოტ შორის თბილისივ, გარკვეული კულტურის ნაყოფია; მაგრამ, მჭიდროდ მხოლოდ, თავად ქალაქი განაბრებს კულტურის სახისა. ქალაქი ქმნიდა მფლობელები, დაუფრანგული განსაკუთრებულობას და ინტერესთა მრავალფეროვნებაზე და არა ისეთი ერთიანობა, რომელიც მსგავსებას და ინტერესთა კოლექტორ თანხედრას ეყრება (რისი გამოცდილებაჲ ზაბჭოთა პერიოდმა მოგვცა). თბილისური კულტურის შრეების ანალიზისას გამოიყოფა სამი ძირითადი ფენა, რისგანაც ყალიბდება ურბანული კულტურის: სიტორიული ფენა; არსებულ კულტურის ტრადიციული ფენა; 2. თანამედროვე, თანადროული კულტურის ფენა; 3. კულტურის სფეროების ფენა;

თბილისური კულტურა რამდენიმე შრედ ნაქვედდება. ეს შრეები დღესაც ჯერ კიდევ ცოცხალ რეალობას წარმოადგენს. თბილისი მიეკუთვნება ე. წ. ტიპური ლინეარული ქალაქების რიცხვს, სადა ახალი კულტურული ფენა ძველს კი არ ანადგურებს, არამედ უშუალოდ ემის მას. სწორედ ასის გამო, თბილისის აქვს რამდენიმე კულტურული ცენტრი. თბილისური კულტურის გამომწვევა თავისი „პოლიფონიური“ ხასიათით, რაც ნიშნავს კულტურებისა და სუბკულტურების არა უბრალო თანა-არსებობას, არამედ მათ დიფუზიასა და დიალოგს. თბილისური კულტურა, რა თქმა უნდა, ერთი მხრივ, ქართული კულტურის ნაწილია, მაგრამ, მეორე მხრივ, ესაა მულტიკულტურული ფენომენი, სადაც მრავალი სხვადასხვა კულტურის ერთმანეთს (კეთათრავ. 2010: 64-72). მაგ., მულტი-კულტურული პიბრდისხის ფენომენია თბილისის აშუალო პოეზია და მუსიკა.

სტილიური საეკივიკიას და მუსიკალური სტრუქტურის მხრივ ქალაქური ფოლკლორული მუსიკა და პოეზია ორი პოლუსის ობგლვიკია კონცენტრირებული და ორ ძირითად ნაკადს – ადმსავლურსა და დასავლურს მოიცავს. შეხამამისად, ქალაქური მუსიკალური ხელოვნების ნიმუშები დიფერენცირებულია პოლარული სტილისტურ-მხატვრული ელემენტების მატარებელ ორ ჯგუფად. მათგან ადმსავლურ განმარტებას ფუნქციონირებს დრამა აქვს ავადმუშის საქართულოს ისტორიული წარსულში და თა-

ევის იერით ენათესავება ადმოსავლეთის ქვეყნების ხალხთა მუსიკას. დასავლურს შედარებით ხანმოკლე ისტორია აქვს: XIX საუკუნის 60-70-იან წლებში არსიტორიკატული, ბარის სოფლის და საეკლესიო სასულიერო კულტურების საფუძველზე ყალიბდება ქართული ნაციონალური კულტურა. ამ კონტექსტში, „თერგდაღვლელების“ თვალთახედვით, XIX საუკუნე გარკვეულწილად, ესაა „ტყვით ილისური“ ანუ „მღაბით“ და ქართული ანუ „მაღალი“ კულტურების დაპირისპირებისა და დუალიზმის საუკუნე. ორბელიანის ლექსში „პოეტს“ სწორედ ეს დაპირისპირებაა ჩანეჭები „მე არ მიყვარს კილო მუხამბაზისა, კინტოთ კილო, / კილო შუა-ბაზისა...“ მაშასადამე, ტყვითილისურ კულტურას – „შუ-ხამბაზის კილოს“ – უპირისპირდება *რუსთაველის კილო, რომელიც ქართულ კულტურას აღნიშნავს (მე მომიყვო კილო რუსთაველისა, / გაფურჩენილი, ვით ყვავილი ველისა...).*

ამ გადასახედიდან, XX საუკუნის დასაწყისისათვის თბილისში უკვე არსებობს მინიმუმ ოთხი კულტურა: „იმპერიული“ რუსული, ევროპული (როგორც ზოგადად „დასავლურის“, ისე ევროპული სუბკულტურების სახით), „ტყვითისური“ და ქართული. აქედან გამომდინარე, საინტერესოა, თუ როგორ იცვლება თბილისის ფუნქცია და მისდამი დამოკიდებულება დროთა განმავლობაში. საკუთრივ „ძველი ტყვითისური კულტურა“ არის ის, რაც ასე დაწერილობით აღწერა ოსებს გრიშაშვილმა თავის *ტელე თბილისის ლიტერატურულ ბიუკეში* (გრიშაშვილი, 1963) და რომელიც უკვე XX საუკუნის 20-იანი წლებისათვის „პოეტისა“ და „ფეხორტიკურ“ ფენიუმებს წარმოადგენდა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ტყვითისური კულტურა“, თავის მხრივ, რელიგიური თუ ეთნიკური ნიშნით რამდენიმე სუბკულტურად იყოფა. ესენია – სომხური, ისლამური, იუდაისტურ-ებრაული, ასირიული, იეზიდური და ა.შ. სუბკულტურები. თბილისში საუკუნეების მანძილზე ქართველებთან ერთად თანაცხოვრობდნენ სხვადასხვა ეროვნებისა და კონფესიის ადამიანები (სომხები, აზერბაიჯანელები, ებრაელები, რუსები, ოსები, ქურთები, ბერძენები, უკრაინელები, გერმანელები და სხვ.) და ქმნიდნენ თბილისურ მულტიკულტურულ ამოსოფეროს, სადაც ისტორიულად „თავისი“ და „სხვისი“ პრობლემა არასოდეს გამწვავებულა (ბუჩუკერი, 2001: 84).

ქალაქის სპეციფიკას წარმოადგენს ეთნიკური შემადგენლობის სირთულე სოფლის მოსახლეობასთან შედარებით. ის წარმოადგენს უფრო რთულ კონგლომერატს, სადაც მაინც სჭარბობს ის ეთნიკური ბირთვი, საიდანაც ჩამოყალიბდა ქალაქი და რომელიც ახდენს მოსულის ასიმილაციას. ამ თვალსაზრისით, თბილისი განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორც ინტერნაციონალური ქალაქი. თბილისის მოსახლეობის ეთნიკური სიჭრელე, აქ მცხოვრებთა ეროვნული თავისებურებანი მათ მუსიკალურ კულტურაშიც და, კერძოდ, ხალხურ საკრავებსა და მათი ყოფაში გამოყენების ტრადიციებში აისახა.

ამ მხრივ, თბილისის მუსიკალური კულტურა ძალზე მნიშვნელოვანია; მხატვრულად დამოუკიდებელი ეს პლატო სხვადასხვა კულტურული ტრადიციის სინთეზის შედეგად აღმოცენდა და XX საუკუნემდე ძირითადად ორ განშტოებად მოადგია – ადმოსავლური მონოფიონური (მონოლიური) ქალაქური და დასავლური პოლიფიონური (მრავალხმიანი) ქალაქური ფოლკლორის სახით.

ზემოთ დასახელებულ განშტოებათა გენეტიკურ-მხატვრული ნიშანთვისებანი მკვეთრად ურთიერთგანსხვავებულია. ამდენად, მათ განიხილავც ერთმანეთისაგან გამოჯნულად, ისტორიული დინამიკის ჭრილში უნდა მოხდეს.

ისლამური ადმოსავლეთის კულტურის გაუფენა, როგორც ჩანს, ყველაზე მეტად წვენი მხატვრულ-ემოქმედების საერო ნაკადში აშკარადება. გასათვალისწინებელი აქ ისაა, რომ ისლამურ ხელოვნებაში გამოჩნეულა ბატონობის საერო ნაკადი – ეს ხელოვნება ნაკლებად ქრისწინა რელიგიურ ნაწარმოებებს და თვით რელიგიურებს, არსებითად, საერო საზოგადოების მკვეთრად (ამის ნათელი მაგალითია სუფიური ლირიკა) (ბუჩუკერი, 2006: 5).

გეოგრაფიული სიახლეოსა და ისტორიული ბედის გამო აღმოსავლეთის ქვეყნებთან ურთიერთობა საქართველოს უსსოვარი დროიდან პქონდა და ამიტომ ქართული მეცნიერები თუ საზოგადო მოღვაწეები აღმოსავლურ კულტურასთან ურთიერთობას სწორად განიხილავდნენ თავის ნაწერებში (მაგ., ილია ჭავჭავაძე), სადაც მახლობელ აღმოსავლეთთან მიმართებაში შედარებით ერთხაზოვანი ნეგატიური დამოკიდებულება იგრძნობოდა. თუმცა, საქართველოს კულტურული წარსულის გააზრება, ვფიქრობთ, ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების კულტურასთან მიმართებაში, პოლიტიკური ობერტონების გარეშეა საჭირო. ეს რეგიონი იყო კაცობრიობის ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე უფრო ბო-ბოქარი ისტორიული მოვლენებისა და მიგრაციების რეგიონი. არაერთ მკვლევარს გამოუთქვამს აზრი, რომ ახლო აღმოსავლეთის უძველეს ხალხებს (შუმერებს, სურიტებს, ეგვიპტელებს) პქონდათ მრავალხმიანი მუსიკალური კულტურა (კურტ ზაქსი, ენ კილშერი და პანს პიქანი). საგულისხმოა ის კავშირები და ორმხრივი გავლენები, რაც ქართულ სოფლურ მუსიკასაც შესაძლოა პქონდა ახლო აღმოსავლეთის მუსიკალურ კულტურასთან (ციციშვილი, 2000: 188).

აშუღური ხელოვნების, როგორც აღმოსავლური კულტურის ფენომენის სტილური ანალიზი ძველი თბილისის სიმღერებთან მიმართებაში ცხადყოფს, რომ ის თბილისური ფოლკლორის ნაწილია, მაგრამ არ წარმოადგენს წმინდა ქართულ ეროვნულ მოვლენას (აუდიომაგ, 1). თბილისის ქალაქური სიმღერა უპირატესად ქალაქის ბინადარ აშუღთა პოეტურ-მუსიკალური აზროვნების ნაყოფია, მაგრამ ტრადიციული სოფლური (გლეხური) ნიმუშებისაგან განსხვავებით, მხოლოდ მათ შემოქმედებით საკუთრებას არ წარმოადგენს. მის ჩამოყალიბებაში თანაბარი წვლილი მიუძღვის სხვადასხვა სტილურ-მხატვრულ შტოკადებს.

მონოფონიური ქართული ქალაქური და აშუღური სიმღერების შედარებითი ანალიზი ცხადყოფს, რომ თბილისში წარმოქმნილი აშუღური სიმღერები უფრო ახლოს დგანან სიმსურ აშუღურ სიმღერებთან, ვიდრე აზერბაიჯანულ-სარსულთან (ვ. ი. მუსლიმოვი წარმოშობის სიმღერებთან). აშუღური სიმღერები შემორჩენილია საქართველოში არაქართული წარმოშობის (სიმსური, აზერბაიჯანული) მოსახლეობაში. თბილისში გავრცელდა აშუღური სიმღერების ანსამბლური შესრულება მესაზნდრეთა მიერ; ცვილებები წარმოინდა მუსიკალური თანხლების ხასიათში, კერძოდ, ქაჩანაზზე და თარზე შემსრულებელთა რიცხვი მნიშვნელოვნად შემცირდა, მაშინ როდესაც გაიზარდა მძღვლეკთა რაოდენობა (განსაკუთრებით, XX საუკუნის 30-იანი წლების შემდეგ); მათი რიცხვი სამამფე გაიზარდა, ამას დაემატა ორი თანხლები საკრავი ბურღონული ბანის სახით. ასე სრულდება საათონივას სიმღერები მხოლოდ თბილისში, რაც, შესაძლებელია, აიხსნას ქართული სამხმინი სიმღერის ზეგავლენით (ბუჩუკერი, 2006) (აუდიომაგ, 2).

„ქალაქური სიმღერების ადრინდელი, კონკრეტული ნიმუშების უქონლობა აშუღური სიმღერების გავრცელებაზე ქალაქური მუსიკის არსებობის მტკიცების საშუალებას ხელუდავს. თუმცა ვარაუდით ქალაქური მუსიკალური ლირიკის ძირები თუ პარადელები უფრო შორეული ფორმაციებიდან უნდა მოიმართებოდეს“ (მესხი, 1989: 120). შემსრულებელ-მხატვრების სახით საქართველოში ადრინდელე ისინიება სინონიმური მნიშვნელობის მგოსანი, ხუმარი, მომღვარე, მეტრიაზი, მეშაითი, მესტვორე, მეჩონგვრე, უფრო გვიან კი აშუღი (მესხი, 1989: 119). მგოსანთა შემოქმედების წამყვან თემასაც ღირთი-კულ-სამიჯნურო მოტივები შეადგენდა. ა. შველიძე მგოსნების შემოქმედებას ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ადრინდელ საფეხურად მიიჩნევს, ხოლო აშუღური რეპერტუარის ცალკეულ ნიმუშებს ძველთაგან შემორჩენილ მგოსნურ პანგებთან აიგივებს (მშველიძე, 1970: 3). თუ გაითვალისწინებთ ისტორიული ვითარებითა და გეოგრაფიული მდებარეობით განპირობებული ქართულ-კახეთის მოსახლეობისა და, განსაკუთრებით, თბილისის მკვიდრთა კულექტიკურ ერთეულ შემადგენლობას, ნათელი წარმოსადგენი გახდება, თუ ორიენტალურმა კულტურამ რატიმ გაიდავს ფესვები, უმთავრესად, თბი-

ლისის მოსახლეობის ყოფაცხოვრებაში.

XIX ს.-ში რუსეთის მიერ საქართველოს ანექსიამდე თბილისი ორიენტული კულტურის ერთ-ერთ ცენტრად ითვლებოდა კავკასიაში მუხომბელ ქვეყნებთან (სპარსეთი, თურქეთი, სომხეთი, აზერბაიჯანი) მჭიდრო კულტურული ურთიერთობისა და ქალაქის მოსახლეობის ეროვნული სიჭრელის გამო. სპარსული ყოფით გატაცებული გამაჰმადიანებული ქართველი დიდგვაროვანი ადამიანების შემსრულებლების ხელოვნებით ეზიარნენ მათ კულტურას, თუმცა გამორიცხული არც ადმოსავლური პანეგების იმუღებთი გაერცვლება იქნებოდა წვენში. აშუღური მუსიკის პოპულარობა ყველაზე მეტად XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში შეიფარნობა. ამ პერიოდთან არის დაკავშირებული განთქმული აშუღების – საითარვას, შამში-მელქოს, სათარას, პაზარას სახელები.

ქართული გლეხური ღირსკულ-სატრფიალო სიმღერების ტექსტები მხატვრულ სახეთა დახვეწილობით, ამაღლებლობით, კლემამოსილებით გამორჩევა, ქალაქურ ერთხმანი სიმღერებში კი მოწიერი სიყვარულის მეტი თავისუფლება და ერთგვარი ერთხმანი გაოსტკვივის (შაყულაშვილი, 1987: 58) (მაგ.: *მე შენს ტუჩებს დაეკვებო, არ გაიკოცო, არ იქნება, ღამაზო ქალო*). მდარე პოეტური საფუძელისა და ზოგჯერ ფრიოლური შინაარსის მქონე (პარახოლი, ქერიო) ცალკეული ნიმუშები, როგორცაა *ლოთებო, მუხამაზო, კეკელვან, ავარ, ავარ, აშტრახანის გზაზე, მშენიერი ვარ, გახართოხ საღაღოხო* სიმღერებს წარმოადგენენ.

აშუღური მინოლური ვოკალური შემოქმედება იმპროვიზაციულია, თუმცა მისი შესრულების იმპროვიზაციული მანერა მკაცრადაა რეგლამენტირებული თაობათა თუ შემსრულებელთა ტრადიციულ გამოცდილებაზე დამყარებული მხატვრული კანონით. აშუღური ვოკალური ერთხმანობის ერთ-ერთ მუსიკალურ სტილისტურ მახასიათებელს გადიდებული სეკუნდა წარმოადგენს, თუმცა ეს უკანასკნელი სრულყოფილიც არაა ადმოსავლურობის განმსაზღვრელი ელემენტი. ცნობილია, რომ გადიდებული სეკუნდა სოფლურ ფოლკლორშიც იწენს თავს (მშველიძე, 1970: 5). ასევე აღსანიშნავია სხვა შემოქმედებით-მხატვრულ ასპექტში მისი გამოყენების შემთხვევებიც რუსული თუ ევროპული მუსიკის სფეროებში, რაც ყოველთვის ორიენტალურობით როდია განიზიარებული. ერთხმანი სიმღერათა ფაქტურა გამდიდრებულია მელიზმატიკით, მაგრამ მელიდიური ორნამენტიკის ხერხები არ წარმოადგენს ქართული ვოკალური აზროვნებისათვის უცხო ელემენტს. საკმარისია დავასახელოთ *ურმელები* თუ *ორიგელები*, გურული კრიმანჯულიანი სიმღერები.

ქალაქური სიმღერის მეორე შტოს წარმოშობა შედარებით უფრო გვიანდელ პერიოდს უკავშირდება. მის ფორმირებაშიც მნიშვნელოვანია უცხოური მუსიკის როლი. აღნიშნულ წყებას განეკუთვნებიან სიმღერები, დამყარებულინი რუსული საყოფაცხოვრებო რომანსისა და განსაკუთრებით იტალიური საბაპრო, თუ ნეაპოლური სარომანსო შემოქმედების მელიდი-პარმონიის საფუძველზე. მათი გამაერთიანებელი ნიშნები განისაზღვრება კლასიკური პარმონიის, ტონიკ-სუბტონიანტ-დომინანტური ფუნქციების გაბატონებით, ტერციული პარადელიზმების სიჭარბით, მკაფიოდ ნამოყალიბებული მეტრონიკული სტრუქტურით, მრავალხმანი წყობით.

მე-19 საუკუნიდან ახალი პერიოდი იწყება ქალაქური მუსიკის განვითარებაში. ეს უკანასკნელი, ერთი მხრივ, წვენში ევროპული ცივილიზაციის შემოსვლას, ხოლო მეორე მხრივ, ქართული რომანტიზმის აყვავებას უკავშირდება. აღნიშნული ფაქტი განიზიარებული იყო რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობებთან დაკავშირებული პოლიტიკურ-ისტორიული ძვრებით. ასეთ ვითარებაში რუსულ-ევროპულმა კულტურამ, რასაკვირველია, თავისი კვალი გაავლო აშუღურ ხელოვნებაზე. ამავე დროს შემზადდა ნიადაგი ქალაქური სიმღერის ახალი ნაკადის წარმოქმნისთვის (ავდიშვილი, 3).

გასული საუკუნის თბილისის მუსიკალური ცხოვრება დიდი ნაირფეროვნებით ხასიათდება. იმდროინდელ მუსიკალურ პარიზამას ახასიათებდა ა. პუშკინის მეგობარი სევასტიანოვი; პოეტის პატივსა-

ცემად ორთაქალაში გამართული ნადიმის აღწერისას იგი გადმოგვცემს „აქ იყო ზურნაც, თამაშიც, დუკურიც, საარსული გაბნული სიმღერაც, აღავერდიც და იაქშიოდიც, ბაიორიც სცნაზე და ვეროპულ-დასავლური, შერეული აღმოსავლურ-აზიურ მრავალფეროვნებასთან“ (მესხი, 1989: 123).

ამ ჭრელ ფონზე ვეროპული მუსიკის პოპულარობის თანდათანობით გაძლიერება იწყება. თბილისში პირველი საოპერო დასის ჩამოსვლას მუდმივი თეატრის დაარსება, ყოველდღიურ ყოფაში მანდილოსნის, ბაღალაის, გარმოსის, განსაკუთრებით კი გიტარის დამკვიდრებას საკონცერტო ცხოვრების გამოცოცხლება მოჰყვა.

აშუაღურ შემოქმედებაში, რომელიც გარკვეულ ისტორიულ ვითარებაში იშვა და დაბალი სოციალური ფენების, ხელოსნების და ვაჭრების (ყარაოხელები, კინტოები) მოხმარების სფეროს წარმოადგენდა, შეიჭრა რუსულ-ვეროპული სტილური ელემენტები, ახალი გამომსახველობითი ხერხები. ჩამოყალიბდა სტრუქტურულად ტრანსფორმირებული მოდელი – ახალი ტიპის ქალაქური ლირიკული კომპონენტების სინთეზირება მოხდა. ცალკეულ ნიმუშებში გარკვეულ ცვლილებებს განიცდის მუსიკალური ენა, რომელიც პოშიფონიურ-პარმონიული სტილით აღიბეჭდა. შესაძინევი ხდება მაჟორ-მინორული სისტემის ელემენტების გამოყენება, მუდმივ-რიტმული საწყისის დიფერენცირება ინტონაციური არსებობის პოლარიზებით, განსხვავებული მკვეთრი სატაქტო რიტმიკით. მუდმივად ექვემდებარება მინორის პარმონიული წყობისათვის დამახასიათებელ ჩარნობებში; სამხოვანებისა და კვარტ-სექსტაკორდების თანხლებასზე აგებულ მუდმივ-რიტმულ ხედებში აშკარად გამოიკვეთება პარმონიული ფუნქციონალური საფუძველი; სტაბილიზდება მეტრულ-რიტმული საწყისი; მუსიკალური ენის ყველა ელემენტი ექვემდებარება ტონალური აზროვნების ლოგიკას.

ქართული ქალაქური, კერძოდ, ძველი თბილისის ხიმღერები სხვადასხვა ეპოქის ისტორიულ-კულტურული აზროვნების კონგლომერატია და როგორც „კულტურათა დიალოგი“ შედგენილია როგორც ასრულებს შემდგომი პერიოდის ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარებაში. ისტორიულად დამკვიდრებულმა და ასიმილირებულმა მონიდიურმა ფორმებმა და მათმა ცალკეულმა ელემენტებმა გარკვეული ადგილი დაიკავეს ქართული მუსიკის ისტორიაში, რაც მის ექსტრავერტულ, დია სისტემასზე მეტყველებს, მაგრამ მათ არ დაუღწევიათ ეროვნული მუსიკალური აზროვნების ლოგიკა და მისი თავისებურებები. ქართულ-აღმოსავლური მუსიკალური კავშირების სათავეებს შორეულ წარსულში მივყავართ. დროთა განმავლობაში ისინი სუსტდებოდნენ, ან ძლიერდებოდნენ, იცვლიდნენ სახეს, მოქმედებდნენ ჩვენი ქვეყნის მუსიკის ისტორიის გარკვეულ მონაკვეთზე, სხვადასხვა დონეზე.

ამდენად, ქართულ ქალაქურ კულტურაში იკვეთება კულტურათაშორისი კავშირების შემდეგი მახასიათებლები: ა) ეთნოკულტურულ პროცესში მუდმივმოქმედი „ეოროზონტალური“ ხასიათის სინქრონიული კავშირები, რომელიც წარმოშობს ეთნოკულტურის სტაბილური (ტრადიციული) და მოძილური (თანამედროვე, თანადროული) სტრუქტურების სისტემას; ბ) „ევერეტიკალური“ ხასიათის დიაქრონიული კავშირები, რომელიც ხელშეწყობს შედეგად წარმოქმნის გენეტიკურად წამყვან კომპლექსებს და აცალიბებს ერის აზროვნების ტიპს;

ქართულ-აღმოსავლური და ქართულ-დასავლური კავშირების ყოველგვარი წარმოაჩენს როგორც საკუთრივ ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარების გზებს, ასევე, ზოგადად, მსოფლიო მუსიკის ისტორიის უმნიშვნელოვანეს პროცესებს და გვიდასტურებს ორი, სრულიად განსხვავებული მუსიკალურ-სააზროვნების სისტემის ერთ მხატვრულ სივრცეში თანაარსებობის შესაძლებლობას. თბილისის ქალაქური ფოლკლორის მაგალითზე, აღმოსავლური და დასავლური კულტურის არქიტექტურა არა იმდენად ინტეგრირდებიან სხვადასხვა ხასიათით ერთიან კულტურულ მოდელში, რამდენა-

დაც ქმნიან სისტემას, რომლის ყოველი შრე დაფუძნებულია დაპირისპირებულთა ურთიერთდაბლანსებაზე. ამდენად, ქართული ქალაქური მუსიკალური კულტურის ტიპოლოგია იკვეთება, როგორც ევრაზიულ კულტურათა დიალოგის ჭრილში დანახული მოედენა.

ჩვენი მოსაზრების დასტურად კი გვინდა ბახტინის ციტატა მოვიხმოთ – „ყოველი კულტურა ცოცხლობს სხვა კულტურებთან ურთიერთობაში და დიდი მოედნები მხოლოდ კულტურათა ასეთ დიალოგში იბადება. ასეთი დიალოგური შეხვედრის დროს ისინი არ ერწყმიან და არ შეერევიან ერთმანეთს, მაგრამ ურთიერთმდიდრდებიან“ (Бахтин, 1984: 354). ამდენად, ერთი კულტურის გავლენა მეორეზე ხორციელდება, თუ ამისათვის არსებობს შესაფერისი პირობები და იმ შემთხვევაში, თუ მოხდა კულტურული კოდების დაახლოვება, იქმნება საერთო მენტალითა.

კიბლანგის ცნობილი მოსაზრება, რომ დასავლეთი დასავლეთია, ხოლო აღმოსავლეთი აღმოსავლეთი და ისინი ვერასდროს შეერთდებიან – მცდარია, იმიტომ რომ ისინი უცქე შეერთდნენ და სწორედ საქართველოში, თბილისში.

დამოწმებული ლიტერატურა

ბუჩუკური, გეგერინგ. (2001). "Georgian Music in the Context of Relation with Oriental Monodic Cultures" (ქართული მუსიკა აღმოსავლურ მუსიკალურ კულტურებთან ურთიერთობის კონტექსტში). კრებულში: *Theorie und Geschichte der Monodie*, გვ. 81-87. რედაქტორი: მარია პიშლოვარი. ვენა: ვენის უნივერსიტეტის მუსიკისმცოდნეობის ინსტიტუტი (ინგლისურ ენაზე)

ბუჩუკური, გეგერინგ. (2006). „ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნების მუსიკის ტიპოლოგიური ნიშნები“. *ჟურნ. თეატრმცოდნეობითი და კინომცოდნეობითი ძებანი*, 9 (28): 241-246

ბუჩუკური, გეგერინგ. (2006). „აშუღური ხელოვნება და ძველი თბილისის სიმღერები (სტილური ანალიზის ცდა)“. ქართული ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნ. *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*, 1: 63-80. <http://gesj.internet-academy.org.ge>

გრიშაშვილი, იოსებ. (1963). *ძველი თბილისის ლიტერატურული ბავშვა. საიათნოა*. თბ. კრებული. ტ. 3. თბილისი: საბჭოთა საქართველო

მესხი, თამარ. (1989). „ქართული ქალაქური სასიმღერო შემოქმედება“. *ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება*, 5: 117-125

მშველიძე, არსილ. (1970). *ქართული ხალხური ქალაქური სიმღერები*. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება (ქართულ და რუსულ ენებზე)

ჭათარაძე, მარინა. (2003). „ტრადიციულ მუსიკალურ კულტურათა ურთიერთობა და ტრანსფორმაცია ტიპოლოგიურად უცხო კულტურულ გარემოში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 508-519. რედაქტორები: წერეთელი, რუსუდანი და ჟორდანი, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი

ჭათარაძე, მარინა. (2010). „მუსიკა თბილისში და თბილისი მუსიკაში“. *ჟურნ. ლიტერატურა და ხელოვნება*, 4(52): 64-72

შაყულაშვილი, გიორგი. (1987). *ძველი თბილისის პოეზიის ისტორიიდან*. თბილისი: მეცნიერება

ციციშვილი, ნინო. (2000). *მრავალხმიანობისა და ერთხმიანობის ურთიერთმომართების სისტემური შესწავ-*

და ქართლ-კახურ სუფრულ და "შრომის ერთხმად სიმღერებში". კრებულში: *ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები*. გვ. 181-193. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

Бахтин, Михаил. (1986). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *ქვეყანა სულ ხიზმარია* (ასრულებს ბაგრატ ბაგრიმოვი, 1907წ.)

აუდიომაგალითი 2. *დუღუკის მელიდია* (ასრულებს მედუდუკეთა ანსამბლი, სოლისტი მ. მისურაძე 1907-1914წწ. ჩანაწერებიდან)

აუდიომაგალითი 3. *გაზაფხული* (ასრულებს ანჩისხატის ტაძრის ანსამბლი *ძველი კიდეები*)

MARINA KAVTARADZE, EKATERINE BUCHUKURI
(GEORGIA)

**THE PROBLEM OF INTERRELATION BETWEEN POLYPHONY AND
MONOPHONY ON THE EXAMPLE OF
GEORGIAN URBAN MUSICAL FOLKLORE**

The way our nation's spiritual life developed was such that over the centuries in various epochs it maintained close links and had many points of contact with both the eastern and western cultural worlds, whose musical archetypes stand out vividly in Georgian national culture. Quite often in the development of aesthetic, literary or musical thinking appear similar phenomena or models, semantic postulates or means of expression, which together with the canonicity, proceeding from the "aesthetic identity", and other significant causes must have conditioned their mutual influence as well.

The subject of this paper is Georgian urban musical culture in the context of interrelation between western and eastern archetypes and the historical environment.

Any city, Tbilisi among them, is connected to a certain culture, but on the other hand, the city itself conditions the character of the culture. The city is a creative entity based on differences and diversified interests, but never on such a unity which is founded on the similarity and the collective coincidence of interests (the Soviet period provided such an experience). When analyzing the layers of Tbilisi culture three main layers, which form the urban culture, can be singled out: 1. The layer of modern, contemporary culture; 2. The layer of culture which has already been created; 3. The selective layer of culture.

The latter means a constant process of selecting, accepting or rejecting something that is modern or is historically present; it connects the old and the new and conditions their co-existence by forming the urban context. Such an approach is especially interesting in our case, in relation with Tbilisi musical culture.

Tbilisi culture is divided into several layers. These layers are real and still living, Tbilisi is one of the so-called typical linear towns, where a new cultural layer never destroys the old one but establishes direct links with it. This is why Tbilisi has several cultural centres. Tbilisi culture is distinguished by its "polyphonic" character, which means not a mere co-existence of cultures and subcultures, but their diffusion and dialogue of course. On the one hand Tbilisi culture is a part of Georgian culture, but on the other hand it is a multicultural phenomenon, where many different cultures merge (Kavtaradze, 2010: 64-72). For instance a phenomenon of multicultural hybridism is the Ashug poetry and music of Tbilisi.

From the viewpoint of the stylistic specificity and musical structure the urban folk music and poetry are concentrated around two poles – eastern and western. Accordingly, the specimens of urban musical art can be divided into two groups possessing polar stylistic-artistic elements. Of them, the eastern branch, is deeply rooted in Georgia's historical part and by its character is related to the music of the peoples of eastern (middle eastern) countries. The western one has a comparatively short history; it took shape in the 1860s and 70s on the basis of Georgian aristocratic culture and the newly introduced European professional music. In this context, from the viewpoint of "the Terdaleulis" (Georgians educated at Russian universities), the nineteenth century, to some extent, is a century of the opposition between "the Tfilis (Tbilisi)" culture i.e. the culture of "the commonality" and the Georgian, or the "elevated", aristocratic cultures. It was also a century of dualism. It is this opposition that is expressed in Orbeliani's poem "To the Poet" – "I do not like the 'Mukhambazi' style ('Mukhambazi' – a type of Oriental versification), the 'Kinto' (street vendor) style / and that of the city

market"... It means that "Tfilisi Culture" – "the Mukhambazi style" – is opposed by "the style of Rustaveli", which indicates the Georgian culture (*Give me Rustaveli's style, blooming like a flower of the fields...*).

From this point of view, at the beginning of the twentieth century there were a minimum of four cultures in Tbilisi: "Imperial" Russian culture, European culture (in the form of both the "western" in general and of the European subcultures), "Tfilisi" culture and Georgian culture.

Therefore it is interesting how the function of Tbilisi and the attitude towards it was changing in the course of time. "The old Tfilisi culture" per se is what was so thoroughly described by Ioseb Grishashvili in his book *The Old Tbilisi Literary Bohemia* (Grishashvili, 1963) and as early as the 20s of the twentieth century was an "archaic" and "exotic" phenomenon. It should be noted that "the Tfilisi Culture", for its part is divided into several subcultures according to their religious or ethnic traits. They are: Armenian, Islamic, Judaic-Hebrew, Assyrian, Yezid and others. Over the centuries, in Tbilisi side by side with Georgians lived peoples of various nationalities and confessions (Armenians, Jews, Azerbaijanis, Germans and so on) creating a multicultural atmosphere, where, historically the problem of being "mine" and "somebody else's" has never become acute (Buchukuri, 2001: 84).

The specificity of the city's character lies in its more complex ethnic structure in comparison with the rural population. It is a more complicated conglomerate, where, still prevails the ethnic nucleus around which the city was formed and which assimilates the newcomers. From this viewpoint Tbilisi is specially interesting as an international city. The mixed ethnic composition of Tbilisi, the specific national features of those living here were reflected both in their musical culture and in particular in their tradition of using it in their everyday life.

Therefore Tbilisi musical culture is very significant; this stratum, independent artistically, emerged as a result of the synthesis of various cultural traditions and had reached the twentieth century mainly in the form of two branches – the eastern, monophonic urban folklore and the western polyphonic urban folklore.

Genetic-artistic features of the afore-mentioned branches significantly differ from each other. Thus they should be discussed separately from the viewpoint of historic dynamics.

Apparently, the influence of Islamic culture of the East is revealed in the secular flow of our creative work. It should be considered; that secular flow is especially dominant in Islamic Art – this art creates less purely religious works and the religious ones is presented as secular (clear example of this is the Sufi poetry) (Buchukuri, 2006: 5).

Due to the geographical proximity and historical fate Georgia has maintained relationship with Oriental countries since times immemorial; therefore Georgian scholars and public figures quite often dealt with the relationship with Oriental countries in their writings (e.g. Ilia Chavchavadze), though the attitude towards the Oriental cultures was usually quite negative. But the process of comprehending Georgia's past in relation with the culture of eastern countries should be free of political overtones. This region (Near East) in the mankind's history always was the region of the most turbulent historical events and migrations. Many researchers voiced the opinion that musical culture of the most ancient peoples of the Near East (Sumerians, Hurrians, Egyptians) was polyphonic (Kurt Sachs, Ann Kilmer, Hans Hickman) Quite significant are the links and mutual influences that Georgian rural music may have had on the musical culture of the Near East (Tsitsishvili, 2000: 188).

The stylistic analysis of the *Ashugh* art as a cultural phenomenon of Oriental culture makes it clear that it is a part of Tbilisi folklore, although it is not a pure Georgian phenomenon (audio ex. 1). The Tbilisi urban song is primarily the result of the poetic-musical thinking of the Ashughs living in Tbilisi. But in contrast with the traditional rural (peasant) specimens, ashugh culture is not only Georgian creative property. Different stylistic-artistic trends made contributions to their formation.

A comparative analysis of monophonic urban and Ashugh songs reveals that the *Ashugh* songs, born and popular in Tbilisi, are closer to Armenian than to those of Azerbaijan and Persia *Ashugh* songs (i.e.

songs of Moslem origin). Ashugh songs have survived in Georgia primarily among the population of non-Georgian origin (Armenians, Azerbaijanians). In Tbilisi the ensemble performance of *Ashugh* songs by so called *Sazandari* musicians became quite popular. Changes took place in the character of the musical accompaniment, namely the number of performers on the string instruments, *kamancha* (bowed) and *tari* (lute) was reduced significantly, though the number of the wind *duduk* players was increased (especially after the 1930s, there were the ensemble of three accompanying instruments with ad added drone. Saïatnova's songs are performed in this style only in Tbilisi, which may be explained by the influence of the Georgian three-part singing (Buchukuri, 2006) (audio ex. 2).

"The absence of the earlier recordings of urban songs limits the possibility of proving that there had been urban music before *Ashugh* songs became popular. Though it may be conjectured that the roots or parallels of urban music may have originated from more distant stylistic formations" (Meskhi, 1989: 120). Since early times in Georgia several terms were used as synonyms in order to denote the author-performer – *mgosani*, *khumari*, *momgherali*, *nutribi*, *mushaiti*, *mestvire*, *mechongure* (Meskhi, 1989: 119). The term *Ashugh* appeared relatively later. The lyrical-romantic motifs were leading in the works of minstrels (*mgosani*). A. Mshvelidze considers the minstrels' works to be the earlier stage of the urban folklore, he identifies separate specimens of the *Ashughs'* repertoire with the minstrel tunes that have survived since older days (Mshvelidze, 1970: 3). If we take into consideration the eclectic ethnic structure of the population of Kartli and Kakheti and especially that of Tbilisi, caused by the historical conditions and geographical situation, it becomes quite clear as to why Oriental culture mainly took root in the life of the Tbilisi population.

Before joining Russia Tbilisi was considered one of the centres of Oriental culture in the Caucasus due to its close cultural links with the neighbouring countries (Persia, Turkey, Armenia, Azerbaijan) and the national diversity of the city population. Georgian noblemen, who had been Islamized and were keen on Persian pattern of life got acquainted with their culture by the art of Oriental performers, though it cannot be excluded either that Oriental tunes may have been spread in Georgia forcibly. The popularity of Ashugh music was especially great in the second half of the eighteenth century. It is this period that the names of famous Ashughs – Saïatnova, Shamchi-Melko, Satara and Hazira are associated with.

The texts of Georgian peasant's lyrical-amorous songs are distinguished by their elegant, elevated, modest character, but in urban songs greater freedom of earthly love and even eroticism is felt (Shaqlashvili, 1987: 58), (for instance *I will die on your lips, I cannot help kissing you, Oh, pretty woman*). The songs of a low poetic quality and sometimes of a frivolous character (*Parakhodi*, slang from Russian word, meaning *Steamship*; *Kvrivo*, means *Widow*), some specimens such as *Lotebo*, *Mukhambazi*, *Kekeljan*, *Avar*, *avar*, *Ashtrakhanis gzaze*, *Mshvenieri var*, were just amusing, merry songs.

Ashugh vocal works are improvised, though the manner of improvisation of their performance is strictly regulated by the artistic law based on the traditional experience of various generations or performers. One of the musical stylistic parameters of the Ashugh vocal monophony is an augmented second, though the latter is by no means an element determining the Oriental character. As we know the augmented second is present in the rural folklore as well (Mshvelidze, 1970: 5). Attention should also be paid to the cases of its use in another creative-artistic aspect in the spheres of Russian and European music, which is not always conditioned by their being Oriental. The texture of monophonic songs is enriched by melismatics. But the methods of melodic ornamentation are not alien to Georgian vocal thinking. It should suffice to name the *Urmuli* or *Orovela* songs, and Gurian songs with *krimanchuli* (a kind of yodeling).

The emergence of the other branch of the urban songs dates to a later period. Foreign music played an important role in its formation as well. The above group comprises songs founded on the melodic-harmonic basis of the Russian everyday romances, especially of Italian operatic and Neapolitan romances. The features

that unite them are defined by the classic harmony and the domination of the tonic-subdominant-dominant functions, the abundance of the third and sixth parallelisms, clearly defined metric-rhythmical and polyphonic structures.

The nineteenth century witnessed the beginning of a new period in the evolution of urban music. One the one hand the latter is associated with the infiltration of European civilization into Georgia, on the other – with the florescence of Georgian romanticism. This fact was conditioned by the political-historical changes caused by Russia's annexation of Georgia. Quite understandably, under such conditions, Russo-European culture left certain traces on the Ashugh art as well. At the same time the way was paved for the emergence of a totally new current of the urban song (audio ex. 3).

The musical life of the nineteenth century is distinguished by its variety. The musical panorama of those times was given by Sevastianov, a friend of Pushkin's. When describing a dinner given in his honor in Orthachala, he says the following, "Here there was the zurna, dances, Lezginka dance, doleful Persian songs, and Alavardi and Yak hshiol, and the Byron on the stage, and the European-western mixed with the Oriental-Asiatic" (Meskhi, 1989: 123).

Against this motley background European music began to gain power gradually. The first tour of an Operatic company to Tbilisi was followed by founding a repertoire theatre; in everyday life the mandoline, the balalaika, the accordion and especially the guitar came into popular use, which resulted in reviving the concert life.

Into the *Ashugh* art, which emerged in a definite historical situation and was popular with the lower social layers, artisans and tradesmen (Qarachokheli, Kinto) Russo-European stylistic elements and new expressive methods penetrated. A structurally transformed model – a new-type lyrical urban monophonic songs took shape; in these songs the stylistic components of Georgian-European – Oriental musical culture were synthesized. In separate specimens the musical language underwent specific changes, acquiring a homophonic-harmonic style. The manifestation of the elements of major-minor system, the differentiation of the melodic-rhythmic principle with the polarization of the intonational arsenal, different clear-cut rhythmic patterns become noticeable. The melodies comes to be within the framework characteristic of the major-minor system; in the melodic movements constructed on the accompaniment of the triads and the fourth-sixth-chords the harmonic functional foundation is clearly distinguished. The metric-rhythmic basis is stabilized. All the elements of the musical language are subordinated to the logics of European tonal thinking.

Therefore, Georgian urban music, songs of old Tbilisi in particular, is a conglomerate of the historical-cultural mentality and as a result of "the dialogue of cultures" plays an important role in the development of the new professional Georgian music of the following period. The historically accepted and assimilated monodic forms and their separate elements occupied a definite place in the history of Georgian music, which speak of its extroverts open system; but these forms never violated the logics of the national musical mentality and its characteristic traits. The origin of the Georgian-Oriental links goes deep into the past. In the course of time they were undergoing transformations, exercising influence on certain portions of Georgia's musical culture on different levels.

The following parameters of international links can be distinguished in Georgian urban culture: a) Synchronic links of "a horizontal" character, permanently functioning in the ethno-cultural process, which creates a system of stable and mobile structures of ethnic culture; b) "Vertical" diachronic links, creating genetically interconnected units and forming the nation's mentality.

The evolution of the Georgian-Eastern and Georgian-Western relations brings out both the ways of the evolution of Georgian musical culture per se, and the most significant processes of the world history of music in general, and attests that is quite possible for two completely different systems of musical mentality to exist

in a single artistic space. On the example of Tbilisi urban folklore the eastern and western components, their archetypes not only integrate in a single cultural whole in different forms, but also create a system, whose every layer is based on the balance between the opposite parts. Therefore the typology of Georgian urban musical culture may be viewed as a phenomenon observed from the angle of the dialogue of Eurasian cultures.

To confirm our consideration here is the Bakhtin's quote: "Each culture lives in relation with other cultures and great events are born within such dialogue between cultures. During these encounters the dialogues do not merge or mix up, but enrich each other" (Bakhtin, 1984: 354). Thus one culture influences another, under suitable circumstances and in case of the approximation of cultural codes common mentality is formed.

Kipling's well-known consideration that West is West and East is East and they will never conflow is incorrect, because they have conflowed in Georgia, in Tbilisi.

References

- Bakhtin, Mikhail. (1986). *Estetika slovesnogo tvorchestva (The Aesthetics of Verbal Creativity)*. (1986). Moscow: Iskustvo
- Buchukuri, Ekaterine. (2001). "Georgian Music in the Context of the Relations with Oriental Monodic Cultures". In: *Theorie und Geschichte der Monodie*. Editor: Maria Pischlogger. P. 81-87. Vienna: University of Musicology
- Buchukuri, Ekaterine. (2006). "Akhlo aghmosavletis kveqnebis musikis tipologiuri nishnebi" ("The Typological Traits of the Music of the Near East Countries"). *Journ. Theatmsodneobiti da Kinomtsodneobiti Dzebanl*, 9 (28):241-246 (in Georgian)
- Buchukuri, Ekaterine. (2006). "Ashughuri khelovneba da dzveli tbilis isingherebi (stiluri analizis tsda)" ["The Ashugh Art and Songs of Old Tbilisi (an Attempt of Stylistic Analysis)"]. Georgian electronic scientific jour. *Musicology and Culturology*, 1:63-80 (in Georgian) <http://gesj.internet-academy.org.ge>
- Grishashvili, Ioseb. (1963). *Dzveli tbilis literaturuli bohema. SaiaNova (The Literary Bohemia of Old Tbilisi. SaiaNova)*. Collection of works. Vol. 3. Tbilisi: Sabchota sakartvelo (in Georgian)
- Meskhia, Tamar. (1989). "Kartuli kalakuri sasimghero shemokmedeba" ("Georgian Urban Singing Art"). *Journ. Sabchota Khelovneba*, 5:117-125 (in Georgian)
- Mshvelidze, Archil. (1970). *Kartuli khalkhuri kalakuri simgherebi (Georgian Urban Folk Songs)*. Tbilisi: Ssr kavshiris musikali pondis sakartvelos gankopileba (in Georgian and Russian)
- Kavtaradze, Marina. (2003). "Traditsiul musikalur kulturata urtiertoba da transpormatsia tipologiurad utskho kulturul garemoshi" ("The Interrelation between Traditional Musical Cultures and the Transformation in the Typologically Alien Cultural Environment"). In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 508-519. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Kavtaradze, Marina. (2010). "Musika tbilishi da tbilis musikashi" ("Music in Tbilisi and Tbilisi in Music"). *Journ. Literatura da Khelovneba*, 4 (52):64-72 (in Georgian)
- Shaqulashvili, Giorgi. (1987). *Dzveli tbilis poeziis istoriidan (From the History of Old Tbilisi Poetry)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)
- Tsitsishvili, Nino. (2000). "Mravalkhmianobisa da ertkhmianobis urtiertmimartebis sistemuri sheshtsavla kartl-kakhur suprul da shromis ertkhmian simgherebshi" ("Systemic Study of Interrelation Between Multi-Part and Single-Part Singing in Kartli-

Kakhetian Single-Art Table and Work Songs”). In: *Khalkhuri mravalkhmianobis problemebi (Problems of Folk Multi-Part singing)*. P. 181-193. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire

Audio Examples

Audio example 1. *Kveqana Sul Sizmaria* (performer Bagrat Bagrimov, 1907)

Audio example 2. Duduki melody (performer Ensemble of duduki players soloist M. Maisuradze from 1907-1914 recordings)

Audio example 3. *Gazapkhuli* (performer Anchiskhati Church ensemble Dzevel Kiloebi)

Translated by Liana Gabechava

ტენდენციები: აინუს ტრადიციულ მუსიკაში პროგრესულია უოკალური მუსიკა, ძირითადად ტაშის

აკომპანემენტით, ინსტრუმენტული თანხლების გარეშე (სახალისის გარდა). ისინი ცეკვავენ საკუთარი სიმღერის თანხლებით.

ბგერათრივი: მგლოდიები ძირითადად იქმნება პენტატონიკის რამდენიმე ბგერისაგან ნახევარტონების გარეშე ან პარმონიული სერიებისაგან. ორივე შემთხვევაში მგლოდია ოქტავის ფარგლებში.

ზოგიერთ სიმღერას, რომელიც ყოველდღიურ ყოფას ასახავს (მაგალითად, ღირიკული, შრომის სიმღერები და ა.შ.), აქვს ერთ ოქტავაზე დიდი დიაპაზონი, რაც იაპონური ფოლკლორული სიმღერების გაღვლენითაა გამოწვეული.

სტრუქტურები: მგლოდიური სტრუქტურები ძირითადად წარმოადგენს მოკლე მოტივების განმეორებასა და მათ კომბინაციებს.

ხმა: აინუს ტრადიციული სიმღერების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტია ხმის წარმოქმნის ტექნიკა, რომლისთვისაც დამახასიათებელია ერთი ხორხიდან წარმოშობულ ბგერათა ფერადოვნება. სამწუხაროდ, ბოლო ათწლეულებში შეინიშნება ხმის წარმოქმნის ერთგვაროვნება (Chiba, 1996a).

ჯანრები: აინუს მუსიკის კლასიფიკაციისას, უკვე არსებულ კლდეებში ნახსენებია რამდენიმე ექსპერიმენტული ჯანრული კატეგორია (Kubodera, 1939; Chiri, 1960; Monbetsu-cho Kyodo-shi Kenkyu-kai, 1966; NHK, 1965; Tanimoto, 1989; Chiba, 1996b; Kochi, 2007).

ჩრდილოეთ აზიის ადგილობრივ მოსახლეობას შორის, აინუს გაცილებით მრავალფეროვანი მუსიკალური ჯანრები გააჩნია (ცხრ. 2; Tanimoto, 1989: 122).

ტანიმოტო (Tanimoto, 1989) აღნიშნავს: „შესრულების სიტუაციიდან გამომდინარე, აინუს სიმღერების კლასიფიკაციისას ორი კატეგორია შეიძლება გამოიყოს: 1. სარიტუალო და საფერხული სიმღერები; 2. საყოფაცხოვრებო სიმღერები. ამათგან პირველს ჯგუფურად ასრულებენ და უფრო ტრადიციული ხასიათი აქვს, ხოლო მეორე იმღერება ინდივიდუალურად, მათ უმეტესობაზე დიდია იაპონური ფოლკლორული სიმღერების გავლენა“ (Tanimoto, 1989: 125).

შემოსვენებულთაგან, საფერხული სიმღერები და ცეკვები უფრო ხშირად იმღერება, ვიდრე ინდივიდუალური, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ჩემი მოხსენების თემისათვის.

2. აინუს საგუნდო მღერის სტილი

მოკლედ შეიძლება თქვათ, რომ აინუს ტრადიციულ საგუნდო სიმღერაში იკვეთება მღერის სტილის ოთხი ძირითადი ტიპი: 1) კანონური მღერა – ერთი და იგივე მგლოდია ქღერს თანამიმდევრულად; 2) კონტრაპუნქტული მღერა – განსხვავებული მგლოდიები იმღერება ერთდროულად; 3) წამყვანისა და მისი მიმყოლების მღერა – „მოწოდება = პასუხი“ მსგავსი; 4) უნისონური მღერა.

ტერმინები, რომლებიც ასახვენ კატეგორიებს, მათ მნიშვნელობებსა და წყაროებს, იხ. ცხრილში 3.

1) კანონური მღერა (*ukouk*)

Ukouk ძალიან ცნობილი და აინუს მუსიკისათვის ყველაზე მეტად დამახასიათებელი სტილია. ეს სიტყვა აინურად ნიშნავს *აიღო ერთმანეთისგან*, რაც კარგად განმარტავს ამ კანონურ სტილს.

მღერის ეს სტილი უმეტესად გვხვდება „მჯდომარე სიმღერებში“ (“sitting songs”), როდესაც რამდენიმე მომღერალი ზის დიდი გალაქული ჭურჭლის ირგვლივ და მღერის, თან რიტმულად ტაშს აუღლებს. ზოგიერთი რეგიონული ჯგუფი ასევე კანონურად მღერის საფერხული სიმღერების ძალიან მოკლე მგლოდიებს.

Ukouk-ში არსებობს მგლოდიის მოწოდების ორი გზა – პირველი მომღერლის მიერ ნამღერ მგლოდიას სხვადასხვაგვარად ბაძავს მეორე; ტიპი ა) იმეორებს მგლოდიას თავიდან (მაგ. 1; აუდიომაგალითი 1); ტიპი ბ) იწყებს მგლოდიას შუა ადგილიდან ან იმეორებს მხოლოდ ბოლო მონაკვეთს (მაგ. 2).

ცხრ. 2. მოცემულია რიე კოჩის (Kochi, 2007) მიხედვით

საქმეო სიმღერები	ფერხელები (დღესასწაულებისათვის)	
	ცხოველთა მოძრაობების მიმოაქველი ცეკვები	წურო, კეშაპი, ბუღურა, კალია, მელა და ა.შ.
	iarkar (უზუცესი მამაკაცის ხოლო რწიტიცია და ცეკვა)	
	სიმღერები და ცეკვები, სხვადასხვაგვარი შრომის ტიპის რიტმებითა და მოძრაობებით	სხვადასხვა სახოფლო ხაშუშაოები, ნაეის ნინებების მოსმა, მოსავლის აღება და ა.შ.
	მამაკაცთა მიერ შესრულებული ცეკვები	ცეკვა ხანჯლებით
	ცეკვები გამძლეობის შესამოწმებლად	
სიმღერები	„მადომარედ“ შესასრულებელი სიმღერები (ხადღესასწაულო სიმღერები)	
	ნანები	
	ჩიტებისა და მწერების მვლიდიები	გუნული, მტრელი, ტოროლა, ციკადა და ა.შ.
	ღირიკელი სიმღერები	
სიტყვების რწიტიცია	შელოცვები	
	მლოცველთა სიმღერები, ფორმალური მისაღმება	
ზეპირსიტყვიერება პანგებით	გმირული ეპოსი	
	მითოლოგიური ეპოსი	
ველისმიერი სიმღერა	მხოლოდ სახალისის აინუს ტრადიცია; შეფიბრის ტიპის სიმღერა ორ ადამიანს შორის, რომლებიც ხორხის მეშვეობით გამოსცემენ მრავალგვარ ხმას, ხმამაღალი ღვერადობა მიიღწევა მეგაფონივით პირთან ხელების მიტანით	

ცხრ. 3

	აინუს სიტყვები	
1) კანონური	<i>ukauk</i>	ფართოდ გამოიყენება (დღემდე მომღერლები მიმართავენ ამ სიტყვას)
2) კონტრაპუნქტული	--	დღემდე არ მოუპოვებიათ ამ სტილის აღმნიშვნელი სიტყვა
3) წამყვანი და მისი მიმყოფლები	<i>iekay-upopo</i>	Kubondera, 1939, 2004: 19
	<i>uwekaye ukokaykiri uwekay</i>	Chiri, 1960, 1973: 92-93
4) უნისონური	<i>uwopuk</i>	Chiri, 1958, 1973: 304

ტამურა (Tamura, 1987: 4), ჰაგინაკა (Haginaka, 1996: 93-95) და ნაკაგავა (Nakagawa, 2009: 325-326) აღნიშნავენ, რომ ბ. ტაიი წარმოადგენს პირდაპირ გზას *ukauk*-კენ. ამ თვალსაზრისს მეც ვიზიარებ.

თუმცა, რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ზოგიერთ ძველ ანთოლოგიურ ჩანაწერში (Columbia, 1948, 1949; NHK, 1967; Honda, Kayano, 1976) ა. ტაიი სხვაგვარადაა წარმოდგენილი. ზოგიერთ ნაწერელ ნიმუშში მომღერლები, რომლებიც პასუხობენ დამკვეცს, მგლოდიას ხან სიმღერის დასაწყისიდან პეკებთან, ხან კი ფრაზის შუიდან ან დასასრულიდან, რაც შესაძლოა, პანგის თავისებურებებზეა დაბოქმადებული.

უნდა ითქვას, რომ დაწმუნებული არა ვარ ა. ტაიის სიმღერების უფრო გვიანდელ წარმოშობაში, ვიდრე ბ. ტაიისა.

აინუს კულტურული აღორძინების თანამედროვე ეტაპზე ზოგიერთი რეგიონული ჯგუფი მიმართავს ტრადიციულ გზას, როცა შესასრულებლად ირჩევენ ა. ტაის ბ. ტაიის მაგივრად, მისი სიადვილის გამო.

ამგვარი განსხვავებები გვხვდება აგრეთვე ცალკეულ ლოკალურ რეგიონებში.

2) კონტრაპუნქტული მღერა

ზოგჯერ ერთდროულად ისმის ორზე მეტი მგლოდია საფერხულო, ხანდახან კი სხვა ცეკვებშიც (მაგ. 3, 4; აუდიომაგალითი 2 – აუდიომაგალითი 3-ის შუაში, 109 წუთზე). დღეისათვის დაფიქსირებულია მგლოდიების კომბინირების მეთოდი, რომელიც დიდი ხნის განმავლობაში შთამომავლობით გადაეცემოდა თაობიდან თაობას (Chiri, 1960, 1973: 93, 94; Tanimoto, 2000: 168-171). ამ სტილის აღმნიშვნელი სიტყვა დღემდე არ არის ნაპოვნი არც აინურ ზეპირ ტრადიციაში და არც წერილობით წყაროებში.

თუ მხედველობაში მივიღებთ *ukauk*-ის ეფექტსაც, ეს კონტრაპუნქტული სტილი დიდი ხნის განმავლობაში არსებობდა.

„ჩვენ შევიძლია *ukauk*-ის მივლი აკუსტიკა, ხმაურიანი და თითქმის მანიაკალური, აღვიქვათ, როგორც ემოციონალური ცხოვრებაში ადგილმდებარეობის შეცვლის ერთ-ერთი მიმართულება – ბეგრათა ქაოსიდან საკრალური სიერცისკენ“ (Tanimoto, 2000: 171).

ამ სტილში ასევე ვხვდებით ოსტინატოს, რადგან აინუს ვოკალური მუხისკის უმეტესი ნაწილი აიგება განმეორებად, მოკლე მოტივებზე.

3) წამყვანი-მიმყოფლების მღერა (*uwkaye, ukokaykiri, uwkay*)

ჩირის თანახმად (Chiri, 1960, 1973: 92-93), აინურ სიმღერებში გვხვდება სიტყვები *uwkaye, ukokaykiri, uwkay*, თუქცა თანამღეროვე მომღერლები აღარ იყენებენ ამ სიტყვებს. მოხუცი მომღერლები იყენებენ ზოგიერთ აბაონურ ფოლკლორულ ტერმინს ამ სტილის ასახსნელად (მაგალითად, *ondo* – წამყვანი, ლიდერი, *shitagoe* – მიმყოფები), რადგანაც ისინი აბაონურად მოსაუბრე თაობაში აღიზარდნენ. ამ სტილის მღერა, ძირითადად, შეიძლება მოისმინოთ ფერხულების შესრულებისას, სადაც მოცეკვავეები სახით წრის ცენტრისკენ დგანან, ცეკვავენ საათის ისრის მიმართულებით და უკრავენ ტაშს.

ერთ-ერთში, მაგალითად, „მჯდომარე სიმღერები“ სრულდება არამატრო *uokau*-ში, არამედ ასევე „წამყვანისა და მისი მიმყოფლის“ სტილში (იხ. ზემოთ, მესამე ტიპის სტილი). გარდა ამისა, ზოგან მკაცრად არაა დიფერენცირებული რეპერტუარი „მჯდომარე სიმღერებსა“ და საფერხულო სიმღერებს შორის.

მღერის ამ სტილში იკვეთება მფლოდის გატარების სამი სახე

ტიპი ა. მონაცვლეობით მჟორდება მთელი მფლოდა (მაგ. 5);

ტიპი ბ. მონაცვლეობით მჟორდება ყოველი მოკლე ფრაზა, რომელიც შეადგენს მთელ მფლოდას (მაგ. 6);

ტიპი გ. სიმღერის წამყვანი სხვა მომღერლები ფრაზებს რეგულარობით, განმეორების გარეშე მღერიან (მაგ. 7).

აკუსტიკურად თითოეული მათგანი არის სოლოსა და უნისონის კომბინაცია, ნაწილობრივ დუბლირება, დამთხვევა, რამდენიმე მომღერალი ხშირად მღერის წამყვანთან ერთად, ამიტომ, საბოლოოდ, სიმღერა ჟღერს ანტიფონის სახით.

ცხადია, აქ შესაძლებელია პეტეროფონულ ხმათა დუბლირება, პარალელური კვარტებისა და კვინტების მონაცვლეობა, აკორდული ელვადობები, რასაც ზოგიერთი ჩანაწერიც ადასტურებს¹.

ზუსტად შეუზღუდელი ვიციდეთ, აღნიშნული შეგნებულად კეთდებოდა თუ შემთხვევით, რადგანაც დღეისათვის აინუს სასიმღერო რეპერტუარის უდიდესი ნაწილი წამყვანი-მიმყოფლების სტილში ან უნისონში სრულდება. ამის მიუხედავად, ვადასტურებ პარალელური მრავალხმიანობის არსებობას აინუს მუსიკაში (ეს საკითხი მომდევნო კვლევის საგანად რჩება).

4) მღერა უნისონში (*uwapuk*)

როგორც ჩირი აღნიშნავს (Chiri, 1960, 1973: 92), აინუს სიტყვა *uwapuk* აღნიშნავს „ერთდროულად აღმოცენებას, გაშიშვნას“. მიუხედავად ამისა, მე არასდროს მსმენია, ეს სიტყვა გამოიყენებინოთ თანამღეროვე შემსრულებლებს.

ეს სტილი შეიძლება მოისმინოთ მრავალ ჯანრში, ისეთებში, როგორიცაა საფერხულო სიმღერები, ცხოველთა მიბაძვით ცეკვები, გასართობი ცეკვები, სათამაშო სიმღერები, შრომის სიმღერები და ა.შ. დაუძენ, რომ არცთუ ისე ცოტა რეგონულმა ჯგუფმა აირჩია უნისონში მღერა *uokau*-ის ნაცვლად თავის მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე (რაც აინუს კულტურის აღორძინების ბოლოდროინდელი ტენდენციის ნიშნით ვითარდება), რადგან კანონური მღერა უფრო რთული ქმნებდათ.

პეტერეფონია შემთხვევით წარმოიქმნება *uwapuk*-ში, რაც ურთიერთქმედებს აინუს მუსიკის იმპროვიზაციული ბუნებასთან.

როგორც ვიცით, უნისონში მღერა, ფაქტობრივად, წარმოქმნის პეტეროფონული დუბლირების მსგავს მოვლენას, რის შედეგად ჟღერს, როგორც არაერთხმიანი გუნდი.

„თავდაპირველად, ჩვეულ მოვლენას წარმოადგენდა აინუს სიმღერების იმპროვიზაციული ბუნებით განპირობებული ვარიაცია. ფაქტობრივად, მიმყოფლები არ მღეროდნენ ზუსტად იმ მფლოდას,

რასაც მღეროდა წამყვანი. აქვე დაფიქსირდა, ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ ისინი თითქმის არ გრძნობდნენ ამ ვარიანტულობას, მგელოდითარს არსებულ განსხვავებებს“ (NHK, 1965: 22-23).

მოუხედავად ამისა, აინუს ტრადიციული მუსიკის აღორძინების თანამედროვე მსურველთა შესრულებაში მსგავსი იმპროვიზაციული ვარიანტულობა ვერ შეხვედებით, ისინი ძირითადად მხოლოდ „ფიქსირებულ“ მგელოდეებს ასრულებენ.

3. თანამედროვე მიმართულებები

მოუხედავად იმისა, რომ ოთხი სასიმღერო სტილი უბედულესი დროიდან არსებობდა (თუმცა, შეზღუდული, რომელიმე მათგანი, უფრო გვიანი წარმოშობისაა იქნას) კანონური და კონტრაპუნქტული ტიპები ძალიან დამახასიათებელი და ტიპურია სწორედ აინუს ტრადიციული მუსიკისათვის (Kobayashi, 1987: 55), რადგან მეზობელ ხალხებს (კერძოდ, ააინოების სხვა კუნძულებზე) არ გააჩნიათ მსგავსი სტილები ტრადიციულ მუსიკაში.

სხვათა შორის, ბოლო წლებში *ukouk*-ს სტილში ბევრი ახალი ტენდენცია გამოვლინდა.

ტანიმოტო (Tanimoto, 2000) ზუსტად განმარტავს ბოლო 50 წლის განმავლობაში *ukouk*-ის შესრულებაში მომხდარ ცვლილებებს: „აინუს მუსიკამ 1960 წლებიდან რადიკალური ცვლილებები განიცადა [...] რაც შეეხება *ukouk*-ს, ყველა მომღერალი, რომელიც ჩემი გამოკვლევისთვის ჩასაწერად შევკრიბე, უშუალოდ მღეროდა *upopo*-ს („ხელომარე“ სიმღერები) *ukouk*-ის სტილში, მცირედი რეგიონული განსხვავებების მოუხედავად. 1960-იან წლებში მათ სჭირდებოდათ მცირეოდენი გაგარჯიშება *ukouk*-ის ჩაწერის წინ. 1970-იან წლებში იგივე რაიონებში მე ველარ შევკრიბე *ukouk*-ის ჩასაწერად მომღერალთა საჭირო რაოდენობა, ამიტომ მათ მიმართეს მომღერლებს სხვა რაიონებიდან, რის გამოც საგარჯიშოდ დიდი დრო დასჭირდა. 1980-იან წლებში, თითქმის ყველაგან მომღერლები მხოლოდ *upopo*-ს ასრულებდნენ უნისონოში. ამგვარი მდგომარეობა ტიპური გახდა და ვიგრძენი, რომ *ukouk*-ის ტექნიკა გაქრობის საფრთხის წინაშე იყო. მოუხედავად ამისა, 1990-იან წლებში მათ მიმართეს მეთოდს, რომელიც არასდროს გამოუყენებიათ: მღერაბ კანონის სტილში მომღერლების რამდენიმე ჯგუფს შორის, მაგრამ არა ერთ-მანეთს შორის“ (Tanimoto, 2000: 349).

როგორც ამ ფონზე გამოჩნდა, არსებობს ძლიერი ქვეცნობიერი პოტენციალი „პირველწყაროს, პირველსაწყისის“ აღორძინების მისაღწევად.

საინტერესოა, რომ ზოგიერთმა რეგიონულმა ჯგუფმა დაიწყო „მკვლამარე“ სიმღერების რეპერტუარის შესრულება *ukouk*-ის სტილში, მოუხედავად იმისა, რომ ეს ეანრი ჩაწერილი იყო „წამყვანი-მიმოვლის“ სტილში (Honda, Kayano, 2008; Hokkaido Ainu Koshiki-Buyō Rengo Hozonkai, 2006).

ამ საკითხთან დაკავშირებით მე არ ჩამოტარებია სპეციალური გამოკითხვები, ამიტომ არ შემიძლია განვსაზღვრო, რისთვის აირჩიეს *ukouk*-ის სტილი – იმისათვის, რათა მეტად ტრადიციულები ყოფილიყვნენ, თუ მათთვის წარსულში ორივე სტილი იყო ხელმისაწვდომი (ეს საკითხიც მომდევნო კვლევის საგანად რჩება).

ბოლო წლების განმავლობაში ახალგაზრდა თაობა ასევე მონაწილეობს საკუთარი ფესვების აღორძინების პროცესში, ეძებს რა სიმღერის მანამდე არსებულ გზებს, ცდილობს იმღეროს ზუსტად ტრადიციების თანახმად, არა მხოლოდ სტილის, არამედ ხმის სხვადასხვა ელემენტების გამოყენების თვალსაზრისითაც.

გამოყოფთ მომღერალთა ჯგუფს Marewrew (პეკელა), რომელმაც გამოსცა თავისი პირველი CD (Marewrew, 2009), სადაც წარმოდგენილია *ukouk*-ის მღერის რაფინირებული, მაგრამ ჭეშმარიტად ტრადიციული სტილი.

ამგვარად, აინუს *ukouk*-ის ტრადიციულმა მრავალხმიანობამ, როგორც აინუს ხალხის მუსიკა-

ღური იდენტობის გამომხატველმა, როგორც ჩანს, ახალი მნიშვნელობა და ფუნქცია შეიძინა.

შენიშვნები

¹ პოკაიდოს მთავრობამ კუნძულზე მცხოვრები აინუს მოსახლეობის ცხოვრებისეული დონის გასაგებად 1972, 1979, 1986, 1993 და 1999 წლებში ჩაატარა ხუთი გამოკვლევა

² ეს ხერხი გვხვდება მხოლოდ თითოეული სიმღერის დასაწყისში

³ კობაიაში (Kobayashi, 1987: 55) აღწერა ზემოაღნიშნული ტიპი ბ. როგორც *akazak*-ის ნაირსახეობა. ეს მოსაზრება სადავოა და საკმაოდ მნიშვნელოვანია, თუმცა არ გამსდარა მსჯელობის საგანი

⁴ Honda, Kayano, 1976, დისკო 1 და დისკო 2 (ნაწერილია 1950-იან წლებში, Harutori-ში და Toro-ში, ორივე მდებარეობს პოკაიდოს აღმოსავლეთით)

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. ასაკიასკავას ჯდომით შესასრულებელი სიმღერების სერია. შერწყმულია კონის მიერ (2005)

აუდიომაგალითი 2. პუსა პე რო, ერთ-ერთი საცეკვაო სიმღერა მუკავაშუ. შერწყმულია კონის მიერ (2005)

აუდიომაგალითი 3. ასაკიასკავას ჯდომით შესასრულებელი სიმღერების სერია. შერწყმულია კონის მიერ (2005)

აუდიომაგალითი 4. პა ო პა, ერთ-ერთი ჯდომით შესასრულებელი სიმღერა მუკავაშუ. შერწყმულია კონის მიერ (2005)

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

ON THE POLYPHONIC SINGING STYLES IN AINU TRADITIONAL MUSIC AND SOME RECENT CHANGES

The aim of this paper is to provide some information about the traditional music of the Ainu, their choral singing styles, and changes in recent decades.

1. Outline of traditional Ainu music

First, I will outline traditional Ainu music among mainly Hokkaido Ainu.

According to the Hokkaido government's restrictive survey in 2006¹, the Ainu population in Hokkaido is 23767 (of course they also live on other islands of Japan nowadays, but except for Tokyo areas, these were not surveyed).

Today Ainu language is hardly used in daily life, except for traditional rituals and ceremonies, whereas learners are increasing gradually.

There are several dialects in the Ainu language, even within Hokkaido. So some words for musical genres differ according to each dialect (tab. 1). That is one of the reasons why scholars of Ainu culture sometimes hesitate to use Ainu words as general terms.

Tab. 1

genre district	Shiraoi	Mukawa	Asahikawa	Oshima		Sakhalin
sitting songs	<i>upopo</i>	<i>upopo</i>	<i>ukouk</i>	<i>upopo</i>	<i>(rok upopo)</i>	<i>heevri</i>
circle dance songs	<i>rimae</i>	<i>horijipa</i>	<i>upopo</i>		<i>(rimae upopo, roki upopo)</i>	

Trends: Within traditional Ainu music, vocal music takes precedence, essentially with handclapping accompaniment, and without an instrumental one (except in Sakhalin). They dance to their singing.

Scales: Melodies are basically composed of a few tones from pentatonic with no half-tone, or from harmonic series², both of which are within an octave.

Some songs concerning daily life (e.g. lyrical songs, work-songs, and so on) have a scale of more than one octave, which is considered to have been influenced by major Japanese folk songs.

Structures: Melodic structures are basically the repetition of some brief motifs and the combination of them.

Voicing: One of the most important elements of traditional Ainu songs is the voicing technique. It has a large variety of tone colors from one's throat. To our regret, however, there has been a shift to the homogeneous voicing in recent decades (Chiba, 1996a).

Genres: Several tentative categories have been mentioned in previous studies about the classification of Ainu music (Kubodera, 1939; Chiri, 1960; Monbetsu-cho Kyodo-shi Kenkyu-kai, 1966; Nhk, 1965; Tanimoto, 1989; Chiba, 1996b; Kochi, 2007).

Among the indigenous peoples of northern Asia, Ainu music has been said to have a much larger variety of genres (tab. 2; Tanimoto, 1989: 122).

Tab. 2 is referring to Rie Kochi (Kochi, 2007)

songs for dances	circle dances (for festivals)	
	dances mimicking animal movements	Crane, whale, sparrow, grasshopper, fox, and so on
	<i>tapkar</i> (elder male solo recitation and dance)	
	songs and dances concerning the rhythms and movements of various labors	pounding, farmwork, rowing boat, gathering plants, and so on
	dances performed by males	sword dance, bowing dance
	dances to test endurance	
songs	sitting songs (festival songs)	
	Lullabies	
	melodies of birds and insects	cuckoo, dove, lark, cicada, and so on
	lyrical songs	
Recitation of words	Incantations	
	words of prayer, formal greetings	
oral literature with melodies	heroic epics	
	mythic epics	
throat singing	tradition of only Sakhalin Ainu; a kind of game between two people, making various sounds from their throats and the letting them resound within the megaphone formed by hands in front of the mouths of the two	

Tanimoto indicates the situation and musical character as: “classifying Ainu songs by performing situations, two categories can be set: 1. songs for rituals and festivities; 2. daily life songs. The former is sung by groups and has more traditional character, and the latter by individuals, much of it strongly influenced by Japanese folk songs” (Tanimoto, 1989: 125).

Among the above, songs and dances for festivals are sung by more than one individual, so are especially relevant to the theme today.

2. Styles of Ainu choral singing

Broadly speaking, there are four types of singing styles in traditional Ainu choral singing: **1) canonic**

singing the same melody following one after another; 2) **contrapuntal singing** different melodies sung simultaneously; 3) **leader-and-followers singing** resembling like ‘call-and-response’; 4) **unison**.

Concerning Ainu words indicating categories, their meanings, and sources, see table 3.

Tab. 3

	Ainu words	
1) canonic	<i>ukouk</i>	Widely used (Still now singers use this word)
2) contrapuntal	--	no tradition and document have been found yet
3) leader-and- followers	<i>iekay-upopo</i>	Kubondera, 1939, 2004: 19
	<i>uwelkaye</i> <i>ukokaykiri</i> <i>uwelkay</i>	Chiri, 1960, 1973: 92-93
4) unison	<i>uwopuk</i>	Chiri, 1958, 1973: 304

1) Canonic singing (*ukouk*)

Ukouk is very famous and is the style most characteristic of Ainu music. This word originally means “take something to each other”, which represents this canonic style well.

This singing style can be heard mostly in the performance of sitting-songs, in which a few singers are seated around the lid of a big lacquer-ware container and singing while tapping the beat in time. Some regional groups also do it in some very short melodies of circle-dance songs.

There are two ways observed in *ukouk* singing delivery; melodies sung by a fore singer are imitated by the next singer

Type a. from the top of a song (ex. 1; audio ex. 1)

Type b. from some words of the middle or the last part of a line sung by the former² (ex. 2)

Tamura (Tamura, 1987: 4), Haginaka (Haginaka, 1996: 93-95) and Nakagawa (Nakagawa, 2009: 325-326) notice type b. and it is considered to have been the proper way for *ukouk*. I have no objection to this viewpoint.

Only, as much as I heard in some older anthological recorded materials (Columbia, 1948, 1949; NHK, 1967; Honda, Kayano, 1976), type a. is not so underrepresented as one may think. In some recorded examples, following singers sometimes take the melody from the very beginning of a song, and sometimes do so from the middle or end of a phrase, possibly depending on each tune.

That is to say, I believe type a. is not necessarily newer than type b.

Of course it can be said that type b. is older in the below cases. In the recent revival movement of Ainu culture, some regional groups doing patrimonial activity adopt type a. instead of type b., for its easiness to follow.

There are also possibilities such differences depend on each locality.

2) Contrapuntal singing

More than two melodies are sometimes heard at the same time, in circle dances and also some other dances (ex. 3, ex. 4) [middle of audio ex. 3 (begin from 1:09)]. Nowadays the way to combine melodies is fixed, and such fixation has been handed down for a rather long time (Chiri, 1960, 1973: 93, 94; Tanimoto,

2000: 168-171). The Ainu word for this style has yet never been discovered either in documents or oral tradition.

Considering the effect of *ukouk*, this contrapuntal style is also considered to have been present for a long time.

"We can interpret the whole acoustics of *ukouk*, almost manic and even noisy ones, as one of the directions to change a place of daily life into a sacred space via the chaos of sounds" (Tanimoto, 2000: 171).

This style also sounds like *ostinato*, as most Ainu vocal music is constructed of a few repeated short motifs.

3) Leader-and-followers singing (*uwekaye*, *ukokaykiri*, *uwekay*)

These Ainu words are found in Chiri (Chiri, 1960, 1973: 92-93).

I haven't heard this Ainu word used by present singers. Older singers use some Japanese folk terms to explain this style (e.g. 'ondo'=a leader, 'shitagoe'=follower(s)) because they were born to an already Japanese speaking generation.

This singing style can be mostly heard in the performance of circle-dances, in which dancers stand and face the center of a circle, and dance moving clockwise, and sing while handclapping. One being because sitting-songs have been performed not only in *ukouk* but also in 'leader and followers' style. Moreover, some areas don't differentiate the repertoire between sitting-songs and circle-dance-songs so strictly.

There are three ways observed in this style of singing:

Type a. a whole melody is repeated alternately (ex. 5);

Type b. every brief phrase, composing a whole melody, is repeated alternately³ (ex. 6);

Type c. not repeatedly, a leader and others sing phrase by phrase in turn (ex. 7).

Actually each of these is a combination of solo and unison, partly overlapping, and several singers often sing with a leader, so it sounds antiphonal as a result.

Inevitably there have been possibilities that heterophonic overlaps, parallel 4th or 5th degree proceedings and major-chord-soundings were made, and some recorded materials provide the evidence⁴.

We cannot know exactly if this was made intentionally or accidentally because nowadays they sing each of tunes as a fixed melody without variation in leader-and-follower style and in unison. So I have yet to confirm the presence of parallel polyphony in Ainu music (This is left as a subject for future research).

4) Unison singing (*uwopuk*)

Chiri (Chiri, 1960, 1973: 92) recorded the Ainu word *uwopuk* means 'arise together'.

However, I have not heard this word utilized by present singers, either.

This style can be heard within more various genres, such as circle-dance songs, mimicking animal dances, dances for entertainment, game songs, working songs, and so on. In addition, more than a few regional groups chose unison singing instead of *ukouk* at the initial stage of their activity in the background of the recent revival movement of Ainu culture, due to finding difficulty in canonic singing.

Here heterophonies are accidentally made in *uwopuk*, interacting with the improvised nature of Ainu music.

We know that unison singing actually produces something like the phenomenon of heterophonic overlaps, and as a result, sounds like a chorus.

"It was originally commonplace for Ainu songs to be varied due to improvising. Actually the followers don't sing in the exact same melody as the leader's. [...] Additionally it is a very important point that they are almost not conscious of these variants or differences in the melody" (NHK, 1965: 22-23).

In recent activities surrounding the revival of traditional Ainu music, however, such improvisational variations can almost never be heard and 'fixed' melodies are mainly performed.

3. Recent movements

Though the four styles may have existed since early times and any of them is not necessarily newer than others, canonic and contrapuntal types are considered very characteristic and more representative of traditional Ainu music (Kobayashi, 1987: 55), because neighboring peoples (especially mainland Japanese) do not have a tradition of music similar to those styles.

Of all the others, recent years have shown very interesting developments concerning *ukouk*.

Tanimoto clearly explains about the changes of *ukouk* performances these last 50 years: "Ainu music has experienced drastic changes since the 1960s. [...] Concerning *ukouk*, all members who gathered for my research and recording immediately sang *upopo* (=sitting songs) in *ukouk* style, despite subtle regional differences. In the 1960s, they needed a little practice to do *ukouk* before recording. In the 1970s I couldn't gather the necessary number of people to do *ukouk* for recording in the same district, so they requested singers from other districts and needed considerable time to practice it. In the 1980s, in almost all areas they performed *upopo* only in unison. Such circumstances became typical and I felt the *ukouk* technique may be disappeared. In the 1990s, however, they devised a new way which had never been used; singing in a canon style among a few groups of singers, and not between each other" (Tanimoto, 2000: 349).

Concerning group to group *ukouk* mentioned above (audio ex. 4).

In the background of such movements, there seems to be a strong subconscious potential to pursue a more 'grass-roots' revival.

Interestingly, a certain regional group began to perform their sitting song repertoire in *ukouk* style, even though that genre there had been recorded in leader-and-followers style (Honda, Kayano, 2008; Hokkaido Ainu Koshiki-Buyo Rengo Hozonkai, 2006).

I have yet to conduct any interviews about this, so I cannot determine whether they chose the *ukouk* style intending to be more 'traditional' or they had access to both ways in the past. (This question is left ahead also).

During recent years, younger generations are also participating in a 'grass roots' revival of their own, seeking the previous way of singing, and trying to sing in a purely traditional way, not only in styles, but also utilizing various tones of voice.

Speaking of one prominent activity, the singing group "*Marewrew* (=butterfly)" has released their first CD *Marewrew* (2009), in which they show a refined but faithful traditional of the *ukouk* way of singing.

Thus, the traditional *ukouk* polyphony of the Ainu seems to have a new meaning and function; one as the essence of their musical identities as Ainu people.

Notes

¹ Hokkaido Government conducted five surveys in 1972, 1979, 1986, 1993, 1999

² This way occurs only in the beginning of each song

³ Incidentally, Kobayashi described the above type b. was considered as a kind of *ukouk* (Kobayashi, 1987: 55). This indication is disputable and considerably important, though it has not been discussed ever since

⁴ Honda, Kayano, 1976, Disc 1 and 2 (recorded in the 1950's, in Harutori and in Toro, both in eastern Hokkaido)

References

- Chiba, Nobuhiko. (1996a). "Aynu no uta no senritsu kozo ni tsuite" ("The Melodic Structure of Ainu Songs"). *Journ. Toyo Ongaku Kenkyu* 61: 1-21. Tokyo: The Society for Research in Asiatic Music (in Japanese)
- Chiba, Nobuhiko. (1996b). "Karafuto aynu no ongaku" ("Karafuto Ainu"). Kodama Collection. P. 49-56. Shiraori: The Ainu Museum (in Japanese)
- Chiba, Nobuhiko. (2008). "The music of Ainu". *The Ashgate Research Companion to Japanese Music*. P. 323-344. Editors: Tokita and Hughes. Hampshire (in Japanese)
- Chiri, Mashiho. (1958). "Aynu no kayo dai-1-shu". Reprinted in 1973 *Chiri Mashiho Chosaku-shu* 2:299-322. Tokyo: Heibonsha (in Japanese)
- Chiri, Mashiho. (1960). "Aynu ni densho sareru kabusikyoku ni kansuru chosa kenkyu". Reprinted in 1973 *Chiri Mashiho Chosaku-shu* 2:3-135. Tokyo: Heibonsha (in Japanese)
- Chiri, Mashiho (supervised). (1948). "Ainu Kayo-shu 1". Nihon Hoso Kyokai Hoso Bunka Kenkyu-jo & Nihon Columbia: Tokyo [SP records] (in Japanese)
- Chiri, Mashiho (supervised). (1949). "Ainu Kayo-shu 2". Ditto [SP records] (in Japanese)
- Haginaka, Mie. (1996). "Aynu no kayo" ("Ainu Songs"). *Journ. Studies in Folk-Narrative* 19:90-101. Tokyo: The Society for Folk-Narrative Research of Japan (in Japanese)
- Hokkaido Ainu Koshiki Buyo Rengo Hozonkai. (1986-1989). *Aynu Kochiki Buyo* 1-4 (in Japanese)
- Hokkaido Ainu Koshiki Buyo Rengo Hozonkai: Sapporo [movie]. (1987). *Hokkaido Ainu Koshiki Buyo • Uta no Kiroku*, ditto (in Japanese)
- Hokkaido Ainu Koshiki Buyo Rengo Hozonkai (ed.). (2006). *Aynu Minzoku Bunkasai Digest—nu yan, nukar an, pirasare yan—* 1-2, ditto [video] (in Japanese)
- Honda, Yasuji, Kayano, Shigeru (supervised). (1976). *Aynu • Oroppo • Giryak no Geino* (rerecorded in 2008 *Aynu • Hoppo minzoku no geino*, Nihon dento bunka shinko zaidan: Tokyo [3 CDs])(in Japanese) (in Japanese)
- Kobayashi, Yukio, Kobayashi, Kimie. (1987). "Hokkaido Ainu no uta no syoso" ("Hokkaido Ainu Koshiki Buyo"). P. 40-55. Tokyo: Nihon Minzoku-Buyō Kenkyū-kai (in Japanese)
- Kōchi, Rie. (1995). "Aynu koshiki buyo densho dantai no repatori ni okeru uta o megutte" ("Ainu Songs in the Repertoire of the Associations for the Transmission and Maintenance of Ainu Traditional Dances: Supplementary Records of the Songs of nine Associations Newly Registered as Important Intangible Cultural Properties by the Japanese Government"). In: *Bulletin of Hokkaido Ainu Culture Research Center*, 1:79-122 (in Japanese)
- Kōchi, Rie. (2007). "Aynu ongaku". *Nihon ongaku kihan yogo jiten*. P. 159-168. Tokyo: Ongaku-no-tomo-sha (in Japanese)
- Kōchi, Rie. (2010). "Ma-barai no girei oyobi ma-barai ni kanren suru uta ya odori ni tsuite no kikitori" ("The Interviews Concerning Ainu Incantations of Purification, and the Songs and Dances Related to the Ritual"). In: *Bulletin of Hokkaido Ainu Culture Research Center*, 16:39-9 (in Japanese)

Kôchi, Rie. (ed.). (2005). *Asahikawa chiho ni densho sareru aynu no suwari-uta to odori-uta ni tsuite no chosa kenkyu* [Research, with Catalogue and Index, on Ainu Traditional Songs of Asahikawa, Focusing on "Ukoku" (Sitting Songs) and "Upopo" (Songs for the Circle Dance)]. Sapporo: Hokkaido Ainu Culture Research Center [with CD] (in Japanese)

Kôchi, Rie. (ed.). (2009). *Mukawa chiho ni densho sareru Aynu no ongaku ni tsuite no chosa kenkyu* (Research, with Catalogue and Index, on Ainu Traditional songs of Mukawa). Sapporo: Hokkaido Ainu Culture Research Center [with CD] (in Japanese)

Kubodera, Itsuhiko. (1939). "Aynu no ongaku to kayo". Reprinted in 2004 *Kubodera Itsuhiko Chosaku-shu*, 2:9-40. Tokyo: So-bu-kan (in Japanese)

Kubodera, Itsuhiko. (1956). "Aynu bungaku josetsu". Reprinted in 2004 *Kubodera Itsuhiko Chosaku-shu*, 2:41-147. Tokyo: So-bu-kan (in Japanese)

Marewrew (producer: OKI). (2009). *Marewrew*, Chikar Studio [CD] (in Japanese)

Monbetsu-cho kyodo-shi kenkyu-kai (ed.) (writer: Kondo, Kyojiro). (1966). *Saru Aynu no kayo*. Monbetsu: Monbetsu-cho (in Japanese)

Nakagawa, Hiroshi. (2009). "Aynu no Kayo" ("The Ainu songs"). *The Journal of Kokugakuin University: Kokugakuin zasshi*, 110(11): 320-333. Tokyo: Kokugakuin University (in Japanese)

Nihon Hoso Kyokai (NHK) (ed., Japan Broad Casting Corporation), writers: Tanimoto, Kazuyuki and Sarashina, Genzo. (1965). *Aynu Dento Ongaku (Traditional Ainu Music)*. Tokyo: Nihon Hoso Shuppan Kyokai (in Japanese)

Nihon Hoso Kyokai (NHK) (ed., Japan Broad Casting Corporation), writers: Tanimoto, Kazuyuki and Sarashina, Genzo. (1967). *Aynu no Ongaku*. Nihon Hoso Kyokai Hoso-gyomu-kyoku Shiryo-bu Ongaku-shiryo-ka [LP records] (in Japanese)

Nihon Koukin Kyokai (ed., Japan Jew's Harp Association). (2001). *Mukkuri Hawehe (Sound of Mukkuri: Jew's harp and Vocal Music of the Ainu)*. Ageo: Nihon Koukin Kyokai [CD] (in Japanese)

Tamura, Suzuko. (1987). *Aynu-go onsei shiryo 4 Fukumitsu • Mukawa no kayo*. Tokyo: Waseda Daigaku Gogaku Kyoiku Kenkyu-jo (in Japanese)

Tanimoto, Kazuyuki. (1989). "Aynu Ongaku", *Nihon no ongaku • Ajia no ongaku Bekkan*, 1: 121-132. Tokyo: Iwanami Shoten (in Japanese)

Tanimoto, Kazuyuki. (2000). *Aynu-e o kiku — hen-yo no minzoku-ongaku-shi — (AINU-E music ethnography of a cultural transformation)*. Sapporo: Hokkaido Daigaku Tosho Kanko-kai [with CD] (in Japanese)

Audio Examples

Audio example 1. *Series of sitting songs in Asahikawa*. Selected from Kochi (2005)

Audio example 2. *Hussa he ro, one of the dance songs in Mukawa*. Selected from Kochi (2005)

Audio example 3. *Series of sitting songs in Asahikawa*. Selected from Kochi (2005)

Audio example 4. *Ha o ha o, one of the sitting songs in Mukawa*. Selected from Kochi (2005)

მაგალითი 1. *Hussa na sanke na*, ჩაწერილია ასაჰიკავაში 2001 წელს (აღებულია კოჩის ხანტო ჩანაწერებიდან (Kochi, 2010: 46)

Example 1. *Hussa na sanke na* in Asahikawa recorded in 2001 (extract from Kochi, 2010: 46)

J = 134

フッ サナ サン ケナ ホ イ ヤ ホイ フッ サナ ハ オ ホ イ ヤ ホイ
フッ サナ サン ケナ ホ イ ヤ ホイ フッ サナ ハ オ ホ イ ヤ ホイ
フッ サナ サン ケナ ホ イ ヤ ホイ フッ サナ ハ オ ホ イ ヤ ホイ

მაგალითი 2. *Cupka wa kamuy ran*-ის რიტმული სურათი. ჩაწერილია ბირატორში 1970 წელს (ავტორის ხანტო ჩანაწერის ორიგინალი პირდაპირ და კაინოსუგან, 1976)

Example 2. rhythmic score of *cupka wa kamuy ran* in Biratori recorded in 1970 (author's original transcription from Honda & Kayno, 1976)

J = 72

cup ka ra ka su y ran i na ni tek ka o re u i na toy san e tan ro su u su nu
ka su y ran i na ni tek ka o ran i na toy san e tan ro su u su nu
i na ni tek ka o re u i na toy san e tan ro su u su nu

მაგალითი 3. *Hussa he ro / kanko wa ho terke*. ჩაწერილია მუკავაში 1990 წელს (აღებულია კოჩის ხანტო ჩანაწერებიდან (2010): 45)

Example 3. *Hussa he ro / kanko wa ho terke* in Mukawa recorded in 1990 (extract from Kochi(2010): 45)

J = 48 ~ 52

フッ サ ヘ ロ フッ サ ヘ ロ フッ サ ヘ ロ
カン コウ ホ テレ ケ カン コウ ホ テレ ケ

მაგალითი 4. *taraba ho e / hokkumarera / hoyya hoy*. ჩაწერილია ასაჰიკავაში 1999 წელს (ნოტირებულია CD-დან კოჩის მიერ, 2005)

Example 4. *taraba ho e / hokkumarera / hoyya hoy* in Asahikawa recorded in 1999 (transcribed from attached CD of Kochi (2005)

J = 18

ta ra ba ho e ta ra ba ho e
hak ku ma re ra a hoy hak ku ma re ra a hoy
ho y ya hoy ho h h h h hoy

მაგალითი 5. *utare opunpare wa*. წერილია შირანუკაში 1990 წელს (აღებულია კოჩის ხანოტო ჩანაწერებიდან, 1995: 99)

Example 5. *Utare opunpare wa* in Shiranuka recorded in 1990 (extract from the transcription of Kochi, 1995: 99)

$\text{♩} = 73-80$

u ta re o pun pa re wa ri m se re an a ha y yo

u ta re o pun pa re wa ri m se re a

u ta re o pun pa re wa ri m se re a n a ha y yo

n a ha y yo

u ta re o pun

მაგალითი 6. *Hoy ya* ჩაწერილია მიტსუიში 1992 წელს (აღებულია კოჩის ხანოტო ჩანაწერებიდან, 1995: 117)

Example 6. *Hoy ya* in Mitsuishi recorded in 1992 (extract from the transcription of Kochi, 1995: 117)

$\text{♩} = 96-102$

ho y ya

ho y ya

ho y ya

ha

ho y ya

ho y ya

ho y ya

ha

მაგალითი 7. *Oro hao hoy ya* ჩაწერილია 2001 წელს. (აღებულია კოჩის CD-დან, 2005)

Example 7. *Oro hao hoy ya* in Asahikawa recorded in 2001 (transcribed from attached CD of Kochi, 2005)

$\text{♩} = 78$

o ro ha o ho y ya

o ro ha o ho re ha ho s

i ya ha o ho y ya

i ya ha o ho y ya

კავკასიური მრავალხმიანობა

CAUCASIAN POLYPHONY

აღიშნ. ტრადიციული კულტურის
ამიზური სასიმღერო ფორმის მემკვიდრეობა და კოლმე

სტატია ეძღვნება ადიღეას ტრადიციული სიმღერის განსაკუთრებულ ფორმას – სოლისტების რიგ-რიგობით მონაცვლეობას. ავტორმა აღმოაჩინა ამ ფორმის კვალი სხვადასხვა ჟანრში და გამოკვეთა შესასწავლ მოვლენასთან დაკავშირებული ხალხური ტერმინოლოგია, რის საფუძველზეც, შეეცადა, მოეხდინა გაქრობის გზაზე მყოფი ამ ფენომენის რეკონსტრუქცია.

ცნება *ამბური* (ბერძნული *amotaios* – მონაცვლეობითი, რიგ-რიგობითი, ერთი მეორეს მიმდევი) განსაზღვრავს მსოფლიოში ფართოდ გავრცელებულ მოვლენას – ორი მომღერლის ან გუნდის რიგ-რიგობით მონაცვლეობას, სადაც ყოველ გუნდს ჰყავდა თავისი *ხორეა* (*khoregia*), ანუ სიმღერის წამყვანი. ა. ვესელოვსკის (A. Veselovskii) ავტორიტეტული აზრის თანახმად, პირველყოფილ გუნდში სიმღერას იწყებდა დამწყები და მასვე მიჰყავდა, გუნდი კი იმფორებდა და პასუხობდა მას (Veselovskii, 1989: 155-157).

ამბური სიმღერის შესახებ ცნობებს მეცნიერები სხვადასხვა კულტურებში ხედიან. ი. ზემსოვსკი (I. Zemtsovsky) აღნიშნავს, რომ ამბურ-ანტიფონური სიმღერა ფიქსირდება სმელთაშუა ზღვის აუზის ხალხებთან, პირინეზე და ესპანეთში, ბალკანეთში, ახლო აღმოსავლეთში, ჩრდილო კავკასიაში, ამიერკავკასიაში, კარპატებში და ზაქარპატიეში, ფინო-უნგრულ და თურქულენოვან ხალხებთან, იაკუტებთან და ესკიმოსებთან, მონღოლებთან და ბურიატებთან, ბუქარელ ებრაელებთან, ტაჯიკთა და ინდოეთში, ამერიკელ ინდიელებთან, ვიეტნამელებთან და სხვ. (Zemtsovsky, 2006: 170). ამ ფორმის არსებობის მრავალრიცხოვანი მინიშნებები გვხვდება ილიადაში, კარელიურ-ფინურ რუნებში, სკადლების პოეზიაში, ლიტვერ სუტარტინესში, ქართულ და აფხაზურ სიმღერებში და ა. შ. საქართველოში, მაგალითად, ი. ჟორდანიას მონაცემებით, მონაცვლეობითი იმღერება არა მხოლოდ შრომისა და ეპიკური სიმღერები, არამედ, ტირილები და სიმღერა-სადღერესკლოებიც კი (მაგალითად, ხეფ-სურეთში მონაცვლეობით იმღერებოდა სიმღერები, რომლებშიც სტუმარი და მასპინძელი დაღვივის წინ სახმისით ხელში აქებდნენ ერთმანეთს). მონაცვლეობითი სიმღერას რამდენიმე სახეობა აქვს: მონაცვლეობითი მეგრის ორი ადამიანი (თანხლების გარეშე); სოლისტები მედიან საერთო ბურდონული თანხლების ფონზე (ასეთი მრავალსახეობა გვხვდება დასავლეთ საქართველოს სუფრულ სიმღერებში); სოლისტისა და გუნდის მონაცვლეობა (მსოფლიოში ყველაზე გავრცელებული მოვლენა) და ორი გუნდის მონაცვლეობა (Garaqanidze, 2009). ი. ზემსოვსკის მიანია, რომ დიალოგურობა, საზოგადოდ, ადამიანების სასიმღერო კულტურისა და კომუნიკაციის ყველაზე მახასიათებელი მოვლენაა (Zemtsovsky, 2006). ამასთან, ი. ჟორდანიას აზრით, დიალოგურობას უკავშირდება კაცობრიობის ევოლუციამ კითხვისა და პასუხის ფენომენისა და ადამიანური ინტელექტის წარმოქმნა (Jordania, 2006). ამასთანავე, მეცნიერები ამტკიცებენ, რომ მონაცვლეობითი სიმღერა ჩიტებთანაც კი გვხვდება (Thorpe, 1960: 774-776).

ამ სტატიის მიზანია, ვიპოვნოთ ამბური სასიმღერო საშემსრულებლო ფორმის კვალი ადიღურ კულტურაში და წარმოვადგინოთ მისი კულტუროლოგიური და ეთნომუსიკოლოგიური დახასიათება. ამავე დროს, ჩვენი ამოცანაა წერტილი არის ამბური სიმღერის არა იმდენად ისტორია და თეორია, რამდენადაც ადიღური სასიმღერო კულტურის თანამედროვე და ისტორიული პრაქტიკა არავითხელ

შეგვედრებოდა იხეთ სიტუაციას, როდესაც სიმღერას ასრულებდა ერთი ან რამდენიმე სოლისტი. ხანდახან ეს შემთხვევითი იყო, როგორც, მაგალითად 2009 წლის ზაფხულში, როდესაც მაიკოპში სტუმრად ჩამოვიდა ადიღური ოჯახი სირიდან. 12 წლის ადიღური წარმოშობის სირიელს, მარშან ჯიმუკს (Marshchan Jimuk) ამქმეს ანსამბლ *ჟუხს (Zhux)* კომპაქტური დისკო, საიდანაც ბიჭუნამ ისწავლა სიმღერა *ტუგუზუკო კაზბი (Tuguzhuko Kazbich)*, რომელსაც მღეროდა ზაურ ნაგოევი (Zaur Nagoev). სტუმრების ჩამოსვლასთან დაკავშირებით მაიკოპში მოეწყო პატარა ბიჭუნასა და ანსამბლის წევრების შეხვედრა, რომლის დროსაც ზაურ ნაგოევი და მარშჩანი (Marishchan) ასრულებდნენ სიმღერას მონაცვლეობით, ანსამბლ *ჟუხს* თანხლებით.

რ. უნაროკოვა (R. Unarokova) ჩანაწერებში შემონახულია მრავალი ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული ცნობა ადიღური ტრადიციული სიმღერების ამებური ფორმის შესახებ. თურქი მოქალაქის, მოუღლი ენამუკოს (Mould Enamuko) მონაწილის მიხედვით რ. უნაროკოვა დააფიქსირა ისტორია, რომელიც მოგვითხრობს, რომ ერთხელ ძველბურ ადიღურ სიმღერას *ჟუხს* თანხლებით ასრულებდა 11 სოლისტი. როდესაც ჯერი მეცხრეზე მიდგა, იგი მიხვდა, რომ საუბედუროდ, ტექსტი დაეწიწებოდა. წარუმატებლმა მომღერალმა სასწრაფოდ დატოვა სასტუმრო ოთახი და გაეშურა მესობელ *აულში* (Aul), ერთ მოხუცთან, რომელსაც ნამდვილად უნდა ცოდნოდა საჭირო ტექსტი. მას მოუხდა ამ მოხუკის გაღვიძება, რათა ემღერა მისთვის საჭირო სტროფები. ამის შემდეგ, ეს მამაკაცი დაბრუნდა *ხაჩეშში* (*Khacheshchi*) და ზუსტად მოუსწრო თავის როლს. მოელი ეს ისტორია იმ ენამუკომ შეიტყო ამ მოვლენების უშუალო მომწირისაგან.

თურქეთში ადიღელი მუჰაჯირები *ხაჩეშში* ნახევარ წრეზე სხდებოდნენ და ერთმანეთს „გადაცემდნენ ესტაფეტას“. რ. ბ. უნაროკოვა ჩაწერილი ერთი ისტორიის მიხედვით, მამაკაცების შეკრებას თან ახლდა ღვინის ერთი ღიფი სახმისთან თუ განწიფი დაღვევის ტრადიცია. ამ ტრადიციას ეთნოგორები უწოდებდნენ *ბახსიმა* (*bakhsyma* – ადიღურად) ან *მახსიმა* (*makhsyma* – ყაბარდოულად). რიტუალური სახმისი ერთიმეორეს წრეზე გადაეცემოდა და მას, ვის ხელშიც ხვდებოდა, უნდა შეესრულებინა სიმღერის ერთი სტროფი, ხოლო შემდეგ იგი გადაეცა რიტუალის მომდევნო მონაწილესათვის. უკვე XX საუკუნის დასაწყისში, თურქეთში, უფროსი თაობის მიზაზეთ, ჩერქეზი ახალგაზრდობა მიმართავდა ამ რიტუალს შეკრებების დროს. შესაბამისად, სიმღერის შემსრულებლების როლები ყოველ ჯერზე სრულებით განსხვავებული შეიძლება ყოფილიყო – 8-15 ადამიანამდე.

შესრულების ამებური ტრადიციის კვალი შენარჩუნებულია არა მხოლოდ ინფორმატორების პასიურ მემსიერებაში, ისტორიულ დოკუმენტებსა და ფოლკლორულ წყაროებში, არამედ XX საუკუნის აქტიურ პრაქტიკაშიც. ამებური სიმღერის მღერ დოკუმენტად შეიძლება ჩაითვალოს XX საუკუნის დასაწყისის სარქიფო აუდიოჩანაწერები, რომლებზეც დაფიქსირებულია ილიას ნაგაევის (Ilias Nagiev), მაგომეტ ხაგაუჯისა (Magomet Khagauj) და შალიხ ბედანოკოვის (Shalikh Bedanokov) მიერ შესრულებული სიმღერა „ვორედ აბაძეხსკი“ (*Vored abadzekhski*) (მაგ. 1; აუდიომაგ. 1).

მონაცვლეობით ორი სოლისტის მიერ შესრულებული იყო აგრეთვე სიმღერა *კიორერ* (*Kiorer*) (მაგ. 2; აუდიომაგ. 2), რომელიც ლენინგრული სარქიფო აუდიოჩანაწერების იგივე სერიას შეიცავს.

XX საუკუნის 30-იანი წლებში გ. კონტევეჩის (G.M. Kontsevich) მიერ გაკეთებულ საექსპედიციო სანოტო ჩანაწერებში შემონახულია მესხეს რამდენიმე სიმღერა, რომელიც ორი სოლისტის მიერ სრულდება (Shu, 1997: 15-16).

აკადემიურ გამოცემაში *ადიღელების ხალხური სიმღერები და ინსტრუმენტული მოტივები* წარმოდგენილია 4 სიმღერა, სადაც მონაცვლეობით მღერის ორი სოლისტი *ჟუხს* თანხლებით. ყველა სიმღერა მიეკუთვნება *გიბზეს* (*gibze*) – სამელოდო სიმღერის ეანრს (Baragunov, Kardangushev, 1990). 1972 წელს ყაბარდო-ბალყარეთის ასსრ-ს ტერსკის რაიონის სოფ. ზედა კურცში ხაბაღი ნაბეგევისა (*Khaba-*

ly Nebezhev, დაბ. 1917 წ.) და ხაუტი შერიევის (Khauti Shariev, დაბ. 1890 წ.) შესრულებით ჩაიწერეს გიბზეს ამებური შესრულების ორი მაგალითი. სიმღერაში *მასანეე უგეგუის დატირება* (*A Dirge over Machanee Uzhuk*) სოლისტები სტროფებს მონაცვლეობით მღერიან. სიმღერას იწყებს პირველი სოლისტი და მღერის 4 სტროფს, რითაც სიმღერას გარკვეულ ემოციურ ტონს აძლევს. სხვა სიმღერაში – *შირიეე ნაშხოს დატირება* (*A Dirge over Sheriev Nashkho*), რომელსაც იგივე შემსრულებლები მღერიან – ერთი სოლისტიდან მეორეზე გადასვლა სტროფების რაოდენობით ან მათი შინაარსით რველამენტირებული არაა. ქვევით მოყვანილია ცხრილი, რომელიც ასახავს პირველი და მეორე სოლისტის მიერ შესრულებული სტროფების თანაფარდობას:

სტროფების რაოდენობა	მონაცვლეობის რეგიონობა
2	პირველი დამწეები
1	მეორე დამწეები
1	პირველი დამწეები
2	მეორე დამწეები
1	პირველი და მეორე დამწეები ერთად
1	პირველი დამწეები
3	მეორე დამწეები
1	პირველი დამწეები
4	მეორე დამწეები
1	პირველი და მეორე დამწეები ერთად

საკუარადლებოა, რომ მომღერლები სტროფს ერთად ასრულებენ ორჯერ. ეს ხდება მას შემდეგ, რაც ყოველი სოლისტი ორ სტროფს იმღერებს. სიმღერის შესრულებაზე დაუკვირვებლობისა და დამატებითი ინფორმაციის არქონის შემთხვევაში, სოლისტების რეგირეობითი მონაცვლეობა ქაოტურ და მხოლოდნელ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თუმცა, აგებულია სტროფ-რეფრენების მკაცრ რეგიონობაზე, რომლებიც სრულდება ასემანტიკური ლექსიკისა და შინაარსის შემცველი სტროფებით, რაც მას რონდოსებურ ხასიათს ანიჭებს. ამიტომ, ესტაფეტის მიღებისას მომღერალი მკაფიოდ ორიენტირებულია, თუ რომელი სტროფი უნდა შეასრულოს – შინაარსობრივი თუ ასემანტიკური. გარდა ამისა, ფორმის რონდოსებურობა სოლისტებს საშუალებას აძლევს, მოეწყალონ შინაარსობრივი სტროფისათვის და ეს სტროფი გაამღერონ იმდენ ხანს, რამდენ ხანსაც შეუძლიათ. შესაძლებელია, მომღერლები ამ სიმღერას არა ერთხელ ასრულებდნენ და სტროფის გადაცემა ხდებოდა მათთვის უკვე კარგად ცნობილ მომენტებში. თუმცა არის კიდევ ერთი, წვენი აზრით, დამაჯერებელი ვერსია: სტროფების მონაცვლეობითი შესრულება, შესაძლოა, სპორტანური ხასიათის იყო და ხდებოდა განსაზღვრული ნიშნების საშუალებით, რომლებიც გასაგები იყო მხოლოდ სოლისტებისათვის, ხოლო გარშემოემყოფებისათვის კი შეუძნელებელი რჩებოდა. ამ ვარაუდს გარკვეული საფუძველი აქვს. როგორც ცნობილია, მოახილვების ჯგუფში გამოიყოფოდნენ *ჟოუ-პაშ* (*Zhu-pashch*, მთავარი მოახილვებს შორის, წამყვანი *ჟოუ*) და *ჟოუ-კაშ* (*Zhu-kashch*, გამგრძელებელი *ჟოუ*). *ჟოუ-პაშ* სიმღერისას რამდენიმე „სა-

ღირსიერო“ კესტი სარგებლობდა, რომლებიც განსაზღვრავდნენ *კოუს* შესრულების დაწყებასა და დათავრებას (როგორც შუალედურის, ისე დამასრულებელის). იგი მისი ჯგუფის წევრებს ხელმძღვანელობდა საქმეებელი ან ნეკა თითის აწვეთა და დაწვეთი. ამ დროს მას ხელი კალთაზე ედო და თითის მოძრაობა გარშემოყოფებისათვის შეუმჩვევლი რჩებოდა ან აღიქმებოდა, როგორც ემოციურ-კინეტიკური რეაქცია სიმღერაზე. სხვა შემთხვევაში – და ეს ისმის აუდიონაწარწერებში – სოლიერების უფლების გადაცემა ხმაავდა ცხადდებოდა.

პირველი სოლისტი, სიმღერის გაუმჯობესებლად, გარკვეული ხერხით სთხოვდა მის გაგრძელებას სხვა ადამიანს. თით ეს გაგრძელების გადაცემა შეიძლებოდა ასახული ყოფილიყო ერთ რეკლიკაში – *ნოკიუე, მიხამეტ (Nokiue, Mikhamet)* – *შენ გაძლე, მუკამედ* (ყაბარდო-ბალყარულად) ან *კიბი მიხამეტ (Kipyat, Mikhamet)* – *აიღე, განაგრძე, მუკამედ* (ადიღურად). მუკამედი თავისი სტროფების შესრულების შემდეგ ამბობდა – *ნოკიუე (Nokiuezh)* – *უკან გიბრუნებ, რაც იმას ნიშნავდა, რომ სიმღერას კვლავ პირველი სოლისტი გააგრძელებდა. დამასრულებლისათვის ასეთი საშემსრულებლო სიტუაცია თამაშის ხასიათს ატარებდა. შესაძლოა, მომღერლებმა ყოველთვის არ იცოდნენ, ვის გადაეცემოდა შესრულების მომდევნო ესტაფეტა. თუმცა, დასაშვებია, რომ მათ შორის იყო წინასწარი შეთანხმება, თუ რომელი სტროფიდან რომელი მომღერალი „მამოსცილდებოდა დისტანციას“ და ვინ აიტაცებდა ახალ სტროფს“.*

მოგვიანოდ მაგალითებში ნახს, რომ ამბური (ორი სოლისტის როგორიგობით და ერთად მღერა) და სოლო-ბურდინული (როდესაც სიმღერა სრულდება სოლისტის მიერ *კოუს* თანხლებით, ამასთან სოლისტი შეიძლება იყოს ერთი ან რამდენიმე) შესრულების განსხვავებული ვარიანტები XX საუკუნეებში შენარჩუნებულა. არის თუ არა შესაძლებელი ამ არსებული „ნაშთებით“ ადიღური სასიმღერო კულტურის ერთ-ერთი უძველესი ფორმის რეკონსტრუირება? შესაძლოა თუ არა საუბარი იმაზე, რომ წარსულში შესრულების ამბურ ფორმას უფრო მნიშვნელოვანი როლი ეკავა ადიღურ მუსიკალურ კულტურაში? ამ კითხვებზე პასუხის გასაცემად ჩვენ საკმარისი მუსიკალური მასალა არ გვაქვს, თუმცა, ამბური სიმღერის საშემსრულებლო ფორმის „ნაშთები“ ადიღური ტრადიციული კულტურის ახალ სახასიათო წახნაგებს გვიხსნიან.

უნდა აღინიშნოს, რომ წინამდებარე სტატიაში ჩვენ არ განვიხილავთ *ზეფეუსეს (zezeuse)* ენარს, ენაიდან, ერთი მხრივ, ის დაწერილობითაა გამოკლდეული (Naloev, 1978; Unarokova, 1998, 2004; Unarokova, Shipkischekher, 1999: 92) და, მეორე მხრივ, ამ სახეშარო ენარში უპირატეს საშემსრულებლო ფორმას წარმოადგენს სოლისტების როგორიგობით მონაცვლეობა გუნდის თანხლებისა და ხმების ანსამბლში გაერთიანების გარეშე. ჩვენი ყურადღება კი ფოკუსირებულია, პირველ რიგში, მამაკაცთა სოლო-ჯგუფურ ან სოლო-საანსამბლო სიმღერებზე, როდესაც ორი სოლისტი მღერის მონაცვლეობითაც და ერთადაც.

გამოიღოს, რომ სოლოს მონაცვლეობით თქმას აქვს არა მხოლოდ უძველესი ფესვები, არამედ, გარკვეული სოციალური დატვირთვაიც. ორი სოლისტის მიერ სიმღერის გავრცელებულობა უმჯობესად დაკავშირებულია კულტთან და გლეხების კოლექტიური შრომის მაგიასთან, რომელიც თვითდასწრების ესტაფეტას მისი პრაქტიკული მნიშვნელობიდან გამოიშინარე. ამბური სიმღერა, რომელიც თან ახლდა შრომის მსხმე პროცესს, გარკვეულ ჯგუფს ან ადამიანს ამოსუნთქვის საშუალებას აძლევდა.

სოლისტების როგორიგობით მონაცვლეობა, ბუნებრივია, ფორმაა მრავალსტროფიანი სიმღერებისათვის, რომლებიც სრულდება ჩანგჩლივი დროის განმავლობაში და ყრდნობა თავისუფალ მჭერ-რიტმს. ასეთ სიმღერებს ჩვენ პირობითად *ჩანგრძლივს ვეწოდებთ*. ორი სოლისტის მონაწილეობა გრძელი ეპიკური სიმღერების შესრულებას უფრო აადვილებს და ეპიკურ თქმულებას საკონცერტო დრა-

მატურგის ელემენტს სძენს შევიბრება-თამაშის, ურთიერთწაქეზების სახით. ამგვარი შესრულება სოლისტებს ხმების დასვენების საშუალებას აძლევს, ფიზიკურად და ემოციურად განაწყოებს მათ ახალი სტროფების შესასრულებლად.

მონაცვლეობითი სიმღერა გარკვეულ კავშირშია პირდაპირი მეტყველების ხერხთან, რომელიც დამახასიათებელია მრავალი ეპიკური, ისტორიული სიმღერის პოეტური ტექსტისათვის, გიმნების განხილვის სიმღერა-დატრებისათვის და, განსაკუთრებით, გვ. „განმწმენდი“ სიმღერებისათვის, რომლებშიც ხდებოდა გმირის პატიოსანი სახელის „აღდგენა“. ჩვენს ხელთ არსებულ სიმღერებში პირდაპირი მეტყველება ეძვრს ერთი სოლისტის შესრულებაში, მაგრამ იმ პირობებში, როდესაც სიმღერა იყოფა სტროფების მიხედვით და იმდებრად სხვადასხვა სოლისტის მიერ, ადვილია ივარაუდო, რომ პირდაპირი მეტყველების ჩართვის მომენტებში სიმღერას უერთდებოდა მეორე ან მესამე სოლისტიც. თვით პირდაპირი მეტყველება მამაკაცთა სოლო-ბუერდონულ სიმღერაში უკავშირდებოდა სხვადასხვა გმირის სახეს – მათ შორის ქალებისა, ასევე – უსულო საგნებს, ბუნების მოვლენებს. გარკვეული სიფრთხილით შეგვიხილა ევარაუდოთ, რომ ძველებურ ადიღურ სიმღერებში პირდაპირი მეტყველება იყო არა მხოლოდ პოეტური ხერხი, არამედ ამბური საშემსრულებლო ფორმის რედიმენტი.

სიმღერის შესრულების რეგ-რიგობითი მონაცვლეობა, გარკვეულწილად, წარმოადგენს ადიღური ფორმის თვითგამოხატვას, წარმოდგენას იმზე, თუ რა თვისებები ახასიათებდა ადიღელ მამაკაცს. *ხაქეშის (Khacheshch)* პირობებში მებრძოლი მამაკაცისათვის სიმღერის შესახებ დღევანდისა და თვით სიმღერის ცოდნა ნორმად ითვლებოდა. სიმღერის მონაცვლეობითი შესრულება იმას ნიშნავდა, რომ კოდექტივის ყოველი წვერი თავის თავს ტრადიციულ თემს აკუთვნებდა. კარგი მესხიერება და საჭირო მომენტში სიმღერის ატაკების უნარი მამაკაცს კოდექტივის პატივსაცემ წევრად აქცევდა. *ხაქეშის* დამსწრეს ამა თუ იმ სტროფის სიმღერას მხოლოდ იმ შემთხვევაში ანდობდნენ, თუ სრულდებით დარწმუნებული იყვნენ, რომ მან იცის და ღირსეულად შეასრულებს მას. ეს ნდობა ზრდიდა სიმღერის ღრმა და ზუსტი ცოდნის (მუსიკალური და პოეტური) და მისი მხატვრული გადმოცემის მაღალი ხარისხისადმი პასუხისმგებლობას. კარგი სიმღერის უნარი ადიღური კულტურის „პრინციპულ“ პერიოდში განიხილებოდა, როგორც მამაკაცური ღირსება და უთანაბრდებოდა ისეთ უნარებს, როგორიცაა ჯიბითი, იარაღის ოსტატური ფლობა. რეგ-რიგობითი სიმღერა, გარკვეულწილად, თამაში იყო და განაპირობებდა ადიღელი მამაკაცების ქცევას როგორც *ხაქეშში*, ისე მის გარეთ. ამასთან ერთად, მონაცვლეობითი სიმღერა წარმოადგენდა თავისუფალი დროის გატარების – *დავოვას (davoza)* არსა-სა, რომელიც, არისტოტელეს მიხედვით, აღზრდასთან იყო დაკავშირებული. სწორედ ასე ხსნის ძველი ელენების მუსიკისადმი დამოკიდებულებას ი. ჰეზინგა (I. Huizinga): „[...] თავისუფალი დროის გატარებისას სასურველია, რაშით გააჩაღდო შენი თავი, რაშიც სწავლო, უფრო ზუსტად კი ისწავლო ის, რასაც ადამიანები სწავლობენ და თავის თავში აღზრდიან არა აუცილებლობის ან სამუშაოს გამო, არამედ მხოლოდ საკუთარი თავისათვის“ (Kheizinga, 1997: 155-156).

ადიღურ კულტურაში არსებობს სოლისტის აღმნიშვნელი რამდენიმე სიტყვა: ლიტერატურული *კიხეზიერე (kikhezzer)* – სიტყვა-სიტყვით თთარგნება ის, რომელიც სიმღერას იწყებს, ანუ დამწყობი; ადიღელებში ფართოდ გავრცელებული *ორედიუ (oredu)* ანუ მომღერალი, წველიში *ოუკეიხიანი (chukio)*, სიმღერის თანმხლებთან. ჩვეულებრივ, სოლისტი არის მამაკაცი, ტენორი ან მაღალი ბარიტონი (Ashkhotov, 2002: 11). დასავლეთ-ადიღურ დიალექტში დაფიქსირებულია საეკიკალური ტერმინი, რომელიც აღნიშნავს ამბური სიმღერის ხერხს – *ზეპეჰეჰე (zephzesh)* და ნიშნავს „ერთიდან მეორეზე გადაცემას“. რ. უნაროკოვს დაკვირვებით, ტერმინი *ზეპეჰეჰე* გამოიყენება მუსიკალური შემსრულებლების კონტექსტში და არ მიესადაგება, მაგალითად, საორკულ შევიბრებებს ან შრომის პროცესს.

ამრიგად, წარსულის საშემსრულებლო პრაქტიკისა და სანოტო და აუდიომახალაზე დაკვირვება გვაძლევს საშუალებას, არა მარტო დავეშვათ ვარაუდი, რომ ადიდელებს ათვისებული პონდიათ ორი (ან მეტი) სოლისტის შესრულების ხელოვნება, არამედ აქლადენებს უფრო მეტსაც: მონაცვლეობით შესრულება ადიდეურ კულტურაში, წარსულში შეადგენდა ტრადიციული სიმღერის არსობრივ მახასიათებელს და წარმოადგენდა ადიდეური ეტიკეტის უმნიშვნელოვანეს ელემენტსაც. ეს მოვლენა ასახულებს ხალხურ ტერმინოლოგიაში და მამაკაცური ეტიკეტის ერთ-ერთ პრინციპს წარმოადგენს (*ხაშეშის* ყოველი სტუმრისათვის აუცილებელია სიმღერის ნორმატიული ცოდნა, ყურადღების დემონსტრირება, საჭირო მომენტში სიმღერის ატაცების და სტროფების შესრულების უნარი ისე, რომ არ დაირღვეს მხატვრული პროცესი, მოხდეს სიმღერის სათანადო ემოციური ძაბვის შენარჩუნება. საუკუნეთა ხიდმიდან ჩვენამდე მოაღწეული ამებური სიმღერის გაოცვლილება თავის თავს აქლადენება წვეთი, ჯგუფურ, ასევე სოლო-ჯგუფურ სიმღერაში. მონაცვლეობით შესრულება წარმოადგენდა თამაშის ფორმას, რომელიც გარკვეული დამაბულობის ქვეშ ამოყვებდა მონაწილეებს და ამას გრძნობდნენ როგორც მომღერლები, ისე მსმენელებიც (ისინი, ვინც უკვე შეასრულა სტროფი და ელოდა თავის რიგს). თამაშთან შედარება (უფრო სწორედ კი, ამებური შესრულების ფორმის, როგორც თამაშის აღქმა) მართებულია იმის გამოც, რომ მასში არიან მოგებულებიც – ისინიც, ვინც „პრიზის“ სახით იღებს აღიარებას, კარგ ხახვს, წარმატებას, პრესტიჟს.

ტრადიციული სიმღერისათვის ტიპურია მისი დაწევა ერთი სოლისტის მიერ. მეორე სოლისტი ან ჰყვება პირველს პირველი ფრაზის განმავლობაში, ან შემოდის მეორე ფრაზაში. ასონანტური დექსიკიდან ამოზრდილ *აბაქეზურ სიმღერაში* სოლისტი ასრულებს პირველ რეპლიკა-წამოძახილს, რომელიც წარმოადგენს საქვევს VII - VI^მ - VII ან მის ვარიანტებს (VII - VI^მ - VII - VII). ამ რეპლიკის შემდეგ სიმღერის მამნივე ჰყვება გუნდი. ხანგძლივობათა და ელტრადობით სოლო პარტია მინიმუმამდეა დაქვანილი, მაგრამ მისი ემოციური განწყობა, მაღალი ტესიტურა, ბეკრატორიკის არამყარი საფეხურების გამოყენება სოლო პარტიას აქცევს არა იმდენად საშემსრულებლო ფორმად, რამდენადაც იმანერტურ-მუსიკალურ ტექსტად. სოლო პარტია ხდება იმპულსი მთელი მიძრაობისა, რომელიც მიმართულია ქვედა მტარი ხ ბეკრისაკენ. მეორე ფრაზის დასაწყისს, რომელიც ასევე გუნდით სრულდება, ორი სოლისტი იწყებს უნისონით. მთელი სიმღერის განმავლობაში პირველ ფრაზას იწყებს პირველი სოლისტი, ხოლო მეორე ფრაზას – ორივე სოლისტი ან მხოლოდ მეორე (მაგ. 1, 2; აუდიომაგ. 1, 2).

კოორდინირებული სოლისტის მონაცვლეობითი და ერთობლივი შესრულება ქმნის მრავალჯერადად განმეორებულ ორწევრიან კომპოზიციას, რაც მთლიანობაში ქმნის „ნაქატგს“, რომელიც ადიდეურ ტრადიციულ ორნამენტს გვაგონებს.

ამებური ფორმა გულისხმობს არა მხოლოდ სხვა სოლისტის მიერ იგივე მუსიკალური ან პოეტური ტექსტის განმეორებას, არამედ უშეგებს შიდა ვარიანტებსაც: 1) „ესტაფეტის“ მონაწილეების რაოდენობას (ჩვენითვის ნაცნობ ვერსიებში ორიდან თერთმეტამდე); 2) მონაწილეების კომბინაციებს (ორი სოლისტი, სოლისტი და გუნდი/ანსამბლი, ორი გუნდი/ანსამბლი); 3) სტრუქტურულ-კომპოზიციური გადაწყვეტები (ორი სოლისტი ანტიფონურ სიმღერაში; ორი სოლისტის ანტიფონური და პეტროფონური მღერა; სოლოსა და გუნდის ანტიფონი; სოლოსა და გუნდის სტრეტული შესრულება; სოლისტის პარტიის ბურდონული თანხლება და ა. შ.).

ორი სოლისტის არსებობა, ასევე, განაპირობებდა ტრადიციის თაობიდან თაობაზე გადაცემის წარმატებულ ფორმას, ვინაიდან, დაშუქებული იყო სხვადასხვა დონის საშემსრულებლო უნარების მქონე ადამიანების გაერთიანება ერთი სიმღერის შესრულებაში. თუ ზოგადადიარებული მკოდნის სოლო პარტნიორობას სიმღერაში ვერაფერ ბედავდა და მღეროდა ამჟოლების რიგში, სხვა *ხაშეშში*

და სხვა კომპანიაში მას შეეძლო გამოსულიყო სრულყოფილიან ხოდისკად და გამოეყენებინა ამ სიმღერის წინა შესრულების გამოცდილება. *ჩაქეშებში* ორი ან მეტი სოდისტის არსებობა ხელს უწყობდა ტრადიციის შემკვიდრებობითობას, ვინაიდან დამსწრეებს შორის იყვნენ სხვადასხვა ასაკის, ცოდნისა და ცხოვრებისეული გამოცდილების მქონე ადამიანები. ამგვარად, მონაცვლეობით სოლიდრებაში ჩადებული იყო არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური არამედ, ასევე, საგანმანათლებლო პროგრამა.

ადილვლების ახლო წარსულში ამბური სახმელრო ფორმის არსებობა, მისი კვალი XX საუკუნეში, ცალკეული მაგალითები, დაფიქსირებული XXI საუკუნეში – ყოველივე ეს მოუთხოვს ადილვური კულტურისათვის დამახასიათებელ მაღალორგანიზებულ და რიტუალიზებულ კომუნიკაციებზე. ეს არა მხოლოდ სოდისტების მუსიკალურად გაუღერებული დიდილოგია, არამედ, ასევე არის ერთგვარი პოლილოგია, რადგან „საუბარი“ იშლება აქტიურ მსმენელებში – *ჟოუს* თანხლებით. გარდა ამისა, ამბური სახმელრო ფორმა არის ადილვლების ავონალური აზროვნების¹ შედეგი (მათ შორის მუსიკალურის), მათი ეთნო-ფსიქოლოგიური და სოციალურ-კულტურული თავისებურება.

ადილვლების ტრადიციულ კულტურაში ამბური სიმღერის ძირითადი არსი წარმოადგენილია, როგორც:

1. უბეჭდესი კულტურებისათვის დამახასიათებელი და ადილვლების ხალხურ ტერმინოლოგიაში შემონახული ავონალური აზროვნების შედეგი;
2. მხატრულ-ესთეტიკური კომუნიკაციის უბეჭდესი ფორმა;
3. მამაკაცთა საზოგადოების სუბკულტურის სტრუქტურირების ფორმა;
4. ნიშნები, რომლებიც განსაზღვრვენ წვერის სტატუსს ზოგადად ტრადიციულ საზოგადოებაში და კონკრეტული შეკრების ფარგლებში;
5. რამდენიმე ენარის პირველადი თვისებები: ეპიკურის, პერიოკულის, ლირიკულის, *ზეჟეუესეს*;
6. თანამედროვე კულტურაში – როგორც ეთნიკური იდენტურობის ელემენტი;
7. პოსტფოედლორულ სიერცეში – როგორც ეთნიკური მარკირების ნიშანი.

შენიშვნები

¹ თანამედროვე მეცნიერებაში ადილვურ ხალხურ სიმღერას საკმაო ბგერი გამოკვლევა ეძღვნება, მათ შორის, რამდენიმე დისერტაციც (Ashkhotov, 1994: 95-108; Blaeva, 1990: 102-110; Vishevskaya, 2009), თუმცა ადილვური ტრადიციული შემარღებლობის ფორმას არც ერთი მცვლევატი არ ეხება.

² ადილვური ფოედლორული სიმღერის ანსამბლი *ჟოუ* შეიქმნა 2006 წელს ანსამბლის ხელმძღვანელია ზამუდინ გუჩევი (Zamudin Guchev), მუსიკალური ხელმძღვანელი სვეტლანა კუშუ (Svetlana Kushi). ანსამბლის რეპერტუარში 60-ზე მეტი სიმღერაა: საწესო, შრომის, ნართული *პშინაქლე* (*pashinadle*), ისტორიულ-გმირული, სამონადირო, ტრილები, სახუმარო სიმღერები, ნანები და ა.შ.

³ სატერრო სახლი ან ოთახი (თუ ოჯახი დარბიბი იყო), სადაც ყოველიოის მზად იყო საწოლი და საჭმელი სტუმრისთვის. გარდა ამისა, აქ იკრიბებოდნენ მამაკაცები, ატარებდნენ დროს, მღეროდნენ და უსმენდნენ სიმღერებს, ზღაპრებს, მოთხრობებს ნართებზე, იტებდნენ ახალ ისტორიებს სტუმრებისაგან. კედლებზე ეკიდა მუსიკალური საკრავები, რაინდები მღეროდნენ საკრავების თანხლებით. *ჩაქეშში* ქალები არ დაიშვებოდნენ.

⁴ 1999 წელს ლონდონის არქივთან (EMI) ისტორიულ სამშობლოს – ადილვს დაუბრუნდა არმავირში, 1911-1913 წლებში, ირვლისხლი სმის რეკისრების მიერ ჩაწერილი 46 დასახელების აუდიოანაწერი. ფორფიტებზე ჩაწერილი იყო მაგომეტ ზაგაუჯის (Magomet Khagaudzh), შალიხ ბედანოკოვის (Shalikh Bedanokov) და ილიას ნაგიევის

(Ilias Nagiev) მიერ შესრულებული სიმღერები და საკრავზე დასაკრავები

⁵ ინფორმაცია *თუ-ააშისა* და *თუ-კააშხუ* რ. უნაროკოვამ 1980 წელს მოიპოვა ადიღური სიმღერის გამომჩენილი მკოდნის, სოფ. ჯეჟეხაბლში (Jejekhabl) მცხოვრები ტურკები ჯარიმოკისაგან (დაბ. 1927 წ.)

⁶ ასეთი რეპლიკა გვხვდება სიმღერაში *შაკიშ* (Shypkish), რომელსაც ასრულებს ხირიელი თუსუფ ტუგუზი (Yusuf Tuguz). რ. ბ. უნაროკოვას (R. B. Unarokova) ჩანაწერი. ადგენას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ადიღამკოდნეობის ცენტრის არქივი

⁷ 2010 წელს თბილისის ტრადიციული მრავალხმიანობის მე-5 საერთაშორისო სიმპოზიუმში მონაწილეობისას მქონდა ბედნიერება მომესმინა ქართული მრავალხმიანი სიმღერები ორი სოლისტის შესრულებით. ჩემს კითხვაზე საიდან იციან მომღერლებმა, თუ როგორ უნდა შესასრულონ მომღვწეო სტროფი, შემსრულებელმა მიპასუხა: “მე ამას ფრანზოზ რადგან ქართული ვარ!” თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ სოლისტი რომელიც ესტაფეტას გადასცემს მხოლოდ სოლისტს, მაინიშნებს მას თავის ოდავი დაქვეით

⁸ ცნება „ხანგრძლივ“ სიმღერას ჩვენ ეიყვნებო მათი ჯღერადობის რეალური დროის აღსანიშნად. ადიღური სიმღერები დიდ მუიმრებზე, დიდ ბრძოლებზე, შელოცვები, საწესო სიმღერები და სიმღერა-დატორებები შეიძლება იყოს გაგრძელებულიყო ხანგრძლივი დროის მანიძლზე (ნახევარი საათიდან რამდენიმე საათამდე)

⁹ ინფორმაცია მოცემულ ტერმინზე მოგვაწოდა პროფესორმა რ. უნაროკოვამ

¹⁰ მაღალი VI საუკუნური

¹¹ „აგონი“ (Agon) ბერძნულად ნიშნავს *შუკიბრს*

თარგმან ირინა ფორცხალავამ

ALLA SOKOLOVA
(RUSSIA, REPUBLIC OF ADYGHEA)

THE MEANINGS AND CODES OF THE AMOEBEAN FORM OF SINGING IN THE ADYGHE TRADITIONAL CULTURE

The paper is dedicated to researching in the specific form of the traditional Adyghe singing – alternate interchanging of soloists. Having discovered the traces of this form in different genres and having revealed the folk terminology associated with the issue under study, the author makes an attempt to reconstruct this disappearing phenomenon.

The notion *amoebean* (from the Greek word *amoibaia* – alternate, in turn, following one another), denotes the phenomenon, widespread all over the world, it is alternate interchanging of two soloists or two choirs, each with the *khorega* – a directing singer. According to the competent opinion of A. Veselovski, in the primitive choir the first singer began and led the song, which was repeated and responded by the choir (Veselovski, 1989: 155-157).

Scholars come across the evidence of amoebean singing in various cultures. I.I. Zemtsovsky notes, that amoebean-antiphonal singing is attested among the peoples of the Mediterranean basin, in the Pyrenees and Spain, in the Balkans, the Near East, Northern Caucasus, Transcaucasia, the Carpathian Mountains and Transcarpathia, with the Finno-Hungarians and other Turkish-speaking peoples, the same concerns Yakuts and Eskimos, Mongols, Buriats, Jews of Bukhara, peoples of Tajikistan, native Americans, the Vietnamese and many others (Zemtsovski, 2006: 170). Quite a number of indications of the presence of this form can be found in the Iliad, the Karelian-Finnish runes, the poetry of the Scalds, the Lithuanian sutartines and the Abkhazian and Georgian songs and so on. According to I. Jordania, in Georgia not only labour and epic songs but even funeral dirges and drinking songs were performed alternately (e.g. in Khevsureti, before drinking wine, the host and the guest in alternation sang songs in which they praised each other with glasses in their hands). There are various types of alternate singing: two people singing in turn (without accompaniment), soloist, with the common drone accompaniment (as in the case of east Georgian drinking songs), the soloist and the choir (it is the most widespread phenomenon in the world); or two choirs (Garaqanidze, 2009). I. Zemtsovski considers the dialogue one of the most characteristic features of man's singing culture and communication in general. Also, In Jordania's opinion, the appearance of the phenomenon of "question and response" in human evolution and the emergence of the human intellect are connected with the existence of the dialogue (Jordania, 2006). At the same time scholars assert that alternate singing can be observed among birds as well (Thorpe, 1960: 774-776).

My work is targeted at finding the traces of the amoebean forms of singing in Adyghe culture and characterizing them from the viewpoint of culturology and ethnomusicology¹. Here I proceed not so much from the history and theory of amoebean singing as from the modern and historic practice of Adyghe singing culture. Many a time I have come across the situation, when a song was performed by one or several soloist. Sometimes this situation emerged spontaneously, as for instance, in the summer of 2009, when an Adyghe family from Syria arrived in Maikop. Marshchan Jimuk, a 12-year-old Adyghe boy from Syria was given a CD with the recordings of the ensemble *zhyn*² and from the disc the boy learned the song *Tuguzhuko Kazbich*,

performed by Zaur Nagoev. For the occasion of the arrival of the guests in Maikop, a meeting of the ensemble members and the young singer was organized, there Zaur Nagoev and Marishchan sang the song in turn to the accompaniment of the ensemble *Zhyu*.

A lot of ethnographic and folklore evidence of the presence of the Amoebean form in the traditional Adyghe songs has been preserved in the notes of Prof. R. Unarokova. As Mould Enamuko, a Turkish citizen of the Adyghe origin says, R. Unarokova recorded a story which narrates that an Adyghe song, accompanied by *zhyu* was being performed by 11 soloists. The one, who was to be the ninth soloist, horrified, realized that he had forgotten the necessary text. The ill-starred singer left the drawing-room at once and rushed to the nearest Aul to see the old man who was sure to know the text. He had to wake up the man and persuade him sing the stanza he needed. Having got what he needed, he got back to the *Khacheshch*³, just in time to sing his part. M. Enamuko learned this story directly from a witness of the described event.

The Adyghe Muhajirs in Turkey would frequently sit in a semicircle in the *Khacheshch*, "passing the baton on" from neighbour to neighbour. R.B. Unarokova recorded a story as to how at male gatherings there was a tradition to drink wine from a big goblet or a drinking horn. Ethnophores called this tradition *bakhsyma* (Adyghe) or *makhsyma* (Kabardian). The ritual vessel was passed from one to another round the circle, and every single one, who was handed the goblet, had to sing one stanza of the song; afterwards, having drunk a mouthful, he should hand it over to the next participant in the ritual. This tradition was completely lost among Russian Adygheis, but among Turkish Adygheis it had unstable form. Though at the end of the 20th century the Circassian youth in Turkey followed the example of the elder and used it during their gathering. Thus, one song could be performed by various number of attendants – about 8-15 people.

The traces of the Amoebean performing tradition have not been preserved only in the passive memory of the informants, historical documents and folklore sources, but also in the active practice at the beginning of the 20th century. The sound recordings of the beginning of the 20th century, which have preserved the voices of Ilias Nagiev, Magomet Khagauj and Shalikh Bedanokov, performing the song *Vored abadzekhski* may be considered to be the audio documents of Amoebean singing (ex. 1; audio ex. 1).

Two soloists also sang in turn the song *Kiorer* (ex. 2; audio ex. 2) from the same series of the London Archives recordings⁴.

In the deciphering of field recordings of G.M. Kontsevich, made in the 30s of the 20th century, some songs of the drovers performed by two singers have been preserved (Shu, 1997: 15-16).

In the academic edition of *Folk Songs and Instrumental Tunes of the Adyghes* there are four songs, where two soloists sing in turn, accompanied by the *zhyu*. All the songs belong to the *gybze* genre (Baragunov, Kardangushev, 1990). In 1972, in the village of Verkhni (upper) Kurts of the Terski District of the Kabardino-Balkarian ASSR, were recorded two specimens of *Gybze*, performed in the Amoebean manner by Khabaly Nebezhev (born in 1917) and Khauti Shariev, (born in 1890). In the song *A Dirge over Machanee Uvzhuk*, the soloists perform stanza after stanza alternately, but the song is begun by the first singer, who performs the first four stanzas one after another, in this manner generating the emotional key of the whole song. In another song, performed by the same singers *A Dirge over Sheriev Nashkho* the transition from one singer to another is not limited by the number of stanzas or their content.

The ratio of the stanzas performed by the first and second soloists is given in the table:

Number of stanzas	Order or alternation
2	first singer
1	second singer
1	first singer
2	second singer
1	first and second singers together
1	first singer
3	second singer
1	second singer
4	second singer
1	first and second singers together

It is interesting to note that the singers perform the stanza together twice. It occurs when each singer has sung two stanzas solo. Without a direct observation of the performing of the song, when any additional information is lacking, the alternation of the soloists seems chaotic and unpredictable. However, the song proper is constructed on the strict interchanging of the stanza-refrains, performed on the basis of the non-semantic vocabulary, which makes it resemble rondo. Therefore, having “received the baton”, the singer clearly realizes which stanza he must perform at the next moment – semantic or non-semantic. Apart from that the rondo traits of the form allow the soloists to get ready for performing the semantic stanzas and sing them as long as they can. It is possible that the singers have performed the song together more than once, and the stanzas are passed on at definite moments, well known to both of them. However, there may be another possibility, which also seems quite credible.

Alternate performing of stanzas may have occurred spontaneously with the help of definite signs understandable to the soloists but not to the listeners. This conjecture is not groundless. As it is usually known, in the group of those who joined in the *zhyu-pashch* (chief among the singers, leading *zhyu*) and *zhyu-kiashch* (continuing *zhyu*, prolonging *zhyu*) could be distinguished⁵. *Zhyu-pashch* may have used some hardly perceptible “conductor’s” gestures, indicating when the *zhyu* should start and finish performing (both intermediate and final). He led all the members of his group, raising or lowering his index or little fingers. During this procedure his hand lay on his knee, and the movement of his finger could not be noticed by those present or it might have seemed quite natural as an emotional-kinetic reaction to the song. In other cases, and this can be heard in sound-recordings, the right to sing solo was announced aloud.

The first soloist, never stopping the song, in a definite manner asked another man to continue performing it. The request may have been expressed by a single cue: *Nokiue, Mikhamet – I’m passing it on to you, Magomet* (kaab.)⁶, or *Kypyz, Mikhamet – Take, continue it, Magomet* (Adyghe). Magomet, having performed his stanzas, said, *Nokiuezh – I’m giving it back to you*, which meant that the first soloist was to continue the song. For the listeners such a performance was like a game. It is possible that the singers did not always know whose turn it would be to continue singing. Though the singers may have agreed beforehand at which stanza

one singer should stop, and who would be the next⁷.

The above examples show that until the 20th century different variants of Amoebean singing had survived: antiphonal-heterophonal (two soloists singing alternately and together) and solo-drone singing (the song is performed by the soloists accompanied by the *zhyu*, one or several singers being soloists). Is it possible to reconstruct one of the most ancient forms of Adyghe singing on the basis of these “remnants”? Is it possible to assert that in the past the Amoebean form of performing occupied a more significant position in the Adyghe musical culture? There is not sufficient musical material to give a positive answer to these questions, though “the remnants” of Amoebean form of singing reveal new aspects and characteristic features of the traditional Adyghe culture.

It should be noted that in this paper the genre *zefeuse* is not touched upon, firstly because it has been thoroughly studied in scholarly literature (Naloev, 1978; Unarokova, 1998, 2004; Unarokova, Shipkisekher, 1999: 92), and secondly the dominating performing form of this humorous genre is alternate singing of a soloist without the choir accompaniment and without joining the voices in the ensemble. My attention is focused on the male solo-group and solo-ensemble singing, when two soloists sing both in turn and together.

In my opinion, alternate singing does not only have ancient roots but it also manifests a definite social timing to some event. The popular manner of performing songs by two soloists must be associated with the cult and magic of collective labour of peasants, meaning practical “passing on the baton”. The Amoebean singing accompanying hard physical work provided the necessary respite to a group or a separate person.

Alternate interchanging of soloists is natural in the songs consisting of many stanzas, which take a long time to perform and have a free metric-rhythmical character: I conventionally call these songs *lengthy*⁸. Two soloists make it easier for each other to perform long epic songs, providing a concert drama element, a game-competition, mutual challenge. They allow each voice to rest, to physically and emotionally “tune up” for performing new stanzas.

Alternate singing also has a definite relation with the device of direct speech, characteristic of the poetic texts of many epic, historic songs, *gybze* (funeral dirges) and especially of the so-called *purifying* songs, in which the good name of the hero is “restored”. In the songs in my possession direct speech is present in the performance of one soloist, but when the song was divided into stanzas and sung by different soloists, it can be concluded that some time, when direct speech was used, the second or the third soloist would begin singing. The direct speech per se in the male solo-drone singing may have been ascribed to different heroes, among them to women, lifeless things and natural phenomena as well. With some caution it may be conjectured that greater part of direct speech in old Adyghe songs is not only a poetical device, but also a rudiment of the Amoebean performance.

In a sense alternate performing of a song is an expression of Adyghe ethos, indicating what distinctive features should be characteristic of an Adyghe man. Knowing the legend the song was based on and the song proper was a must within the *Khacheshch* for a warrior-man. Alternate singing of the stanzas meant that each member of the group associated himself with the traditional community. A good memory and the ability to catch up the song at a suitable moment meant “elevating” the man to the equal position with worthy members of the community. The one present at *Khacheshch* was trusted to sing certain stanzas only if he was believed to know the words and could perform the song properly. This trust facilitated each participant’s greater responsibility for deep and exact knowledge of the song’s content (musical and poetical) and for the artistic level of its presentation. High-quality performing of the song in the Adyghe culture of the *period of chivalry* meant that the man had the virtue equal to horsemanship and a skilful use of military weapons. In a

sense alternate singing was a game, organizing the activities of the members of the Adyghe male community both in *Khacheshch* and outside. At the same time alternate singing was the essence of activities at leisure – *dyagoga*, which, according to Aristotle, was linked with upbringing and education. It is exactly in this way that I. Huizinga explains the attitude of Hellenes to music "... when spending free time one should somehow educate oneself, learn something, namely the things which people usually learn and which are nurtured within oneself not only because it is indispensable for work, but for one's own self" (Kheizinga, 1997: 155-156).

In the Adyghe culture there are several notions indicating a soloist: the literary word *kikhezydzerer* – its exact translation being *one, who begins singing*, i.e. the *leader*, directing singer, and *oredu*, widespread among the Adyghes – a singer, coupled with *zhyukio* – *accompanying the song*. Usually the soloist is a man, who sings tenor, or high-pitched baritone (Ashkhotov, 2002: 111). In the western Adyghe dialect there is a special term denoting a method of Amoebean singing – *zepedyzh* – *passing (throwing) on from one to another*⁹. As R. Unarokova notes that the term *zepedyzh* is used only in the connotation of musical performance, but never in connection with sports competitions or a working process.

Therefore a keen observation of the performing practice of the past and the analysis of the available notated and audio materials not only provide grounds to infer that the skill of two (or more) soloists has been mastered by the Adyghes but, more than that, in the Adyghe culture of the past the tradition of alternate singing was the most essential feature of traditional singing and one of the most characteristics elements of the Adyghe etiquette. This phenomenon is reflected in popular terminology and is included in the etiquette principles of male communication (normative knowledge of the song by every visitor of *Khacheshch*, manifestation of attention, the skill to catch up the song at the needed moment and perform the stanza that has been passed on, never violating the artistic process, to duly maintain the emotional charge of the song). The experience of Amoebean singing that has come down to this day from remote past revealed itself both in the double, group, and solo-group singing. Alternate singing was a form of playing a game, keeping the participants in suspense, maintaining the vigour felt both by the singers and listeners (those who have sung their stanzas and were waiting for their turn). Comparing it with a game (to be more exact visualizing the Amoebean singing as a game) is also emphasized by the fact that it has winners – those, who as a prize, win recognition, fame, success, respect and an excellent reputation.

The typical trait of the traditional song is its "opening" by one soloist. The second soloist either catches up the first one in continuing the first phrase, or joins in in the second one. In the *Abadzekhian* Song, which is based on the assonant vocabulary, the soloist performs the first cue-exclamation, which is twist VII - Vlh¹⁰ - VII or its variants (VII - Vlh - I; VII -VII), immediately caught up by the choir. The solo part proper is minimized in its length and sound content, though its emotional mood, high tessitura, the use of unstable degrees of the sequence of sounds single out the solo not only and not so much as an immanent-musical text. Solo singing gives an impulse to the whole movement, aiming at the lower steady tone h. The beginning of the second phrase, also caught up by the choir, is already sung by two soloists in unison. During the whole song the first phrase is sung by the first soloist, the second phrase is begun either by both soloists or only by the second one (ex. 1, 2; audio ex. 1, 2).

In *Kiorer* the alternate and joint performance of the song by two soloists forms a two-member composition repeated many times, which, on the whole, creates "the pattern" reminiscent of traditional Adyghe ornament.

The Amoebean form does not only mean the repetition of the same musical or poetical text by other soloists, it also allows some variants within the song as well: 1) of the number of the participants in the "relay-race" (from two to eleven in the versions to my knowledge; 2) combination of the participants (two soloists,

the soloist and the choir/ensemble, two choirs/ensembles); 3) structural-compositional solution (two soloists in antiphonal singing, antiphonal and heterophonal singing of two soloist; antiphonal and heterophonal singing of three soloists; antiphony of the soloist and the choir; stretto performance of the soloist and the choir, drone accompaniment of the soloist's part and so on).

The presence of two singers also guaranteed a successful form of transmitting the traditions, because it allowed people of different levels of the singing skills to get together. If in the presence of some universally recognized master of singing someone did not dare to be his partner-soloist and sang humbly in the *zhyukio* – a sort of backing group, in another *Khacheshch* or another company he might sing as a competent soloist, making use of the previous experience of performing the given song. The presence of two and more soloists in *Khacheshchs* guaranteed the continuity of traditions, as among those present there were people of various ages, level of knowledge and life experience. In this way, alternate solo singing envisaged not only a psychological and aesthetic, but an educational programme as well. The presence of the Amoebean form of singing in the recent past of the Adyghe, its still existing traces in the 20th century, separate examples attested in the 21st century speak in favour of the highly organized and ritualized communicative links, characteristic of the traditional culture of the Adyghe. It is not only the dialogue of soloists sounding in music, but a *polylogue*, because the “talking” unfolds against the background of active listeners – the participants in the *zhyu*. Apart from that the Amoebean singing is a result of agonal¹¹ thinking (musical as well) of the Adyghe, their ethnopsychological and socio-cultural features of character.

The main ideas about the Amoebean singing of the Adyghe may be presented as follows:

1. The feature of the agonal type of thinking characteristic of the most ancient cultures and still existing in the folk terminology of the Adyghe.
2. The most ancient form of the artistic-aesthetic communication;
3. The form of constructing the male sub-culture of society;
4. The signs determining the status of the members of the traditional community as a whole and a concrete gathering in particular;
5. The ancestral features of some genres: epic, heroic, lyric, *zefeuze*;
6. In modern culture as an element of ethnic identity.
7. In the post-folklore space – as a sign of ethnic marking.

Notes

¹ In Modern Scholarship quite a number of researches are dedicated to Adyghe folk singing, some theses among them (Ashkhotov, 1994: 95-108; Blaeva, 1990: 102-110; Vishevskaia, 2009), though none of them deal with the Amoebean form of singing of traditional Adyghe song performance

² The Adyghe Folk Song Company “Zhyu” was founded in 2006. It is headed by Zamudin Guchev, musical director – Svetlana Kushi. The repertoire of the company consists of more than 60 songs: devotional, labour songs, Nart *pshchinatles*, historical-heroic, hunting songs, funeral dirges, humorous songs and lullabies and others

³ A guest house or a room (if the family was poor), where a bed and food was always ready for a guest. Besides men would gather here to have fun, sing and listen to songs, fairy tales and stories about the Narts; hear new stories as told by guests, musical instruments hung on the walls, the chivalry would sing under instrumental accompaniment. Women were not allowed to *khacheshch*

⁴In 1999, 45 sound recordings, made in Armavir by English sound engineers in the years 1911-1913, were returned from the EMI archives to their historical native land. On the discs there were songs and instrumental tunes performed by Magomet Khogaudzh, Shalikh Bedanokov and Ilias Nagiev

⁵R. Unarokova gathered the information about *Zhyu-pashch* and *Zhyu-klash* in 1980 from the famous expert on Adyghe songs Turkubi Jarimoka, born in 1927, from the aul of Jejekhabl

⁶Such a cue is attested in the sound recordings of Yusuf Tuguz from Syria, in the song "Shypkish". The sound recording of R.B. Unarokova. Archives of the Adyghology Centre of ASU

⁷Being a participant of the Tbilisi 5th International Symposium on Traditional Polyphony in 2010, I was lucky enough to hear Georgian multi-part songs, with two soloists. On my question how the singers knows that he is to sing the following strophe, the performer answered: "I feel it because I am a Georgian!" Though, it should be noted that the soloist passing on the baton to another singer, makes a slight nod

⁸In the present paper the notion "lengthy" songs is used to denote the real time of their continuation. The Adyghe songs about great men, great battles, lamentations, devotional songs, funeral dirges could be sung for a long time (from thirty minutes to several hours)

⁹The information on the given term was graciously offered by Prof. R. Unarokova

¹⁰High 6th step

¹¹*Agon* means competition in Greek

References

- Ashkhotov, Beslan. (1994). "Gibza – osobaia forma adigskogo folklor" ("Gibza – a Special Form of Adyghe Folklore"). In: *Voprosi kavkazskoi filologii i istorii (Issues of Caucasian Philology and History)*. Ed. 2. P. 95-108. Nalchik
- Ashkhotov, Beslan. (2002). *Traditsionnaia adigskaia pesnia-plach gibze (The Traditional Adyghe Funeral Dirge Gyzbe)*. Malchik: El-Fa (in Russian)
- Baragunov, Vladimir, Kardangushev, Ziramiku. (compilers). (1990). *Narodnie pesni i instrumentalnie naigrishi adigov. Geroicheskie, velichalnie i plachevie pesni (Folk Songs and Instrumental Tunes of the Adyghes. Heroic, Exalting Songs and Funeral Dirges)*. T.3. Part 2. Moscow: Sovetsky Compositor (in Russian)
- Blaeva, Tamara. (1990). "Iezhu – ocobaia forma gruppavogo pesnia adigov" ("Yezhu – A Special Form of Group Singing of the Adyghes"). In: *Mir kulturi (World of Culture)*. P. 102-110. Nalchik
- Garaqanidze, Edisher. (2009). "The Role of Responsorial Singing in the Development of Georgian Polyphony". In: *Echoes from Georgia: Seventeen Arguments on Georgian Polyphony*. P. 185-203. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. New York: Nova Science Publishers
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origin of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos
- Kheizinga, Iokhan. (1997). "Chelovek igraushchij" ("Man Playing"). In: *Statti po istorii kulturi (Articles on the History of Culture)*. Translated, compiled and introduced by Silvesterov D.B.; Commentaries by D.E. Kharitonovich. Moscow: Progress-

Tradition (in Russian)

Naloev, Zaur (1978). "Chto takoe Kebzhech?" ("What Is Kebzhech?"). In: *Is istorii adigskoj kulturi (From the History of the Adyghe Culture)*. Nalchik

Shu, Shaban. (compiler and editor). (1997). *Musikalnii folklor adighov v zapisiakh G.M. Kontsevicha (Musical folklore of Adyghe in the Recordings of G.M. Kontsevich)*. Maikop (in Russian)

Thorpe, William. (1963). Antiphonal Singing in Birds as Evidence for Avian Auditory Reaction Time. *Journ. Nature*, 197 (4869):774-776

Unarokova, Raisa. (1998). *Formi obshchenia adigov (The Forms of Communication of the Adyghe)*. Maikop: Meoty (in Russian)

Unarokova, Raisa. (1999). *Shipkisekher. Sto istin (Shipkisekher. A Hundred Truths)*. Maikop

Unarokova, Raisa. (2004). "Pesennaiia kultura adigov" ("The Song Culture of the Adyghe"). In: *Estetiko-informatsionnii aspekt (The Aesthetic-Informational Aspect)*. P. 126-142. Moscow: IMLI RAN

Veselovski, Aleksandr. (1989). *Istoricheskaia poetika (Historical Poetics)*. Moscow (in Russian)

Zemtsovsky, Izaly. (2006). "Agonalnoie mishlenie" ("Agonal Thinking"). In: *Iz mira ustnikh traditsii. Zametki vprovok (From the World of Oral Traditions. Notes in Store)*. Saint-Petersburg (in Russian)

Zemtsovsky, Izaly. (2006). "Muzikalnaia dialogika" ("Musical Dialogistics"). In: *Iz mira ustnikh traditsii. Zametki vprovok (From the World of Oral Traditions. Notes in Store)*. P. 166-183. Saint-Petersburg (in Russian)

Translated by Liana Gabechava

მაგალითი 1. ვოკალ აბაძეხსკი. 1911 წლის ჩანაწერი. გაშიფრულია ა. ნ. სოკოლოვას მიერ
Example 1. Vored abadzekhski. Sound recording of 1911. Deciphered by A.N. Sokolova

Абадзехская песня

первый солист



მაგალითი 2. კიორერსი (Kiorers) – მიხეილელეჟი 1911 წლის ჩანაწერი. გაშიფვრულია ა. ნ. სოკოლოვას მიერ
 Example 2. Kiorer – Going. Sound recording of 1911. Deciphered by A.N. Sokolova

Кіорэр

Идущий

1 გოგოს

2 გოგოს

De - ra - sho, ... yos - o - ro - ul, o - ro - da. ||

re - ra - na, yos - ro - ul, o - ro - da.

Хи-хэр хо-хо-хо-ра.

E - ro - sho, ... or - en - o - ro - ul, o - ro - da. ||

re - ra - na, yos - ro - ul, o - ro - da.

Ко-багем хо-хо-хо-ри.

Кы - ro - sho, ... or - en - o - ro - ul, o - ro - da. ||

re - ra - na, yos - ro - ul, o - ro - da.

То - гым кы-до-хо-ри.

Кы - ro - sho, ... or - en - o - ro - ul, o - ro - da. ||

E - ro - sho, ... or - en - o - ro - ul, o - ro - da. ||

E - ro - sho, ... or - en - o - ro - ul, o - ro - da. ||

Хи-хэр хо-хо-хо-ри.

*ნატალია ზუზუაძე, ქართველ მათემატიკოს
(საპარტეზლო)*

კავკასიელ ხალხთა მრავალხმიანობა და
მისი მიმართება ქართულთან
(აუდიოალბომი – კავკასიელ ხალხთა მუსიკა თბილისის
სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონოგრაფიულ – მისიწმუდო)

თმა ვფუძნება აუდიოალბომში (კავკასიელ ხალხთა მუსიკა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფონოარქივიდან, 2010) შესულ ორ მუსიკალურ-ფოლკლორისტულ ექსპედიციაში (1956 – აფხაზეთი და 1957 – ყარაჩაი-ჩერქეზეთი) მიპოვებულ ყარაჩაულ, ჩერქეზულ და აფხაზურ ნიმუშებს (ორივე ექსპედიციას ქართველი მუსიკისმცოდნე ვლადიმერ ახოზაძე ხელმძღვანელობდა). გამოცემაში წარმოდგენილ აბაზი და ნოღაელი ხალხების ჩანაწერებში მრავალხმიანი სიმღერა არ მოგვეპოვება, არც ერთხმიანი ნიმუშები და გარმონზე შესრულებული სასიმღერო რეპერტუარი ავლენს რაიმე კავშირს ქართულთან, რის გამოც მათ არ განვიხილავთ.

კავკასიაში მცხოვრები ხალხების მატერიალური და სულიერი კულტურის საერთო ძირების მეცნიერული კვლევა ყოველთვის აქტუალური იყო. ზოგადკავკასიური კონტექსტისა და შედარებითი მონაცემების გათვალისწინების გარეშე ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სათავეების შესწავლაც შეუძლებელია. ამ თემის ცალკეულ საკითხებს სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ქართველი მკვლევარი შეეხო.

ქართულ-კავკასიური სამუსიკო ურთიერთობების შესწავლას ისახავდა მიზნად ქართველ მკვლევართა საგანგებო ფოლკლორისტული ექსპედიციები აფხაზეთსა და დაღესტანში (1970 და 1988, საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოება). ნაწილობრივ ამ თემას ეხმიანებოდა საველე სამუშაოები პანკისის ხეობაში (1985, 1989; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია), ასევე – სხვადასხვა პერიოდის ფონოგრაფიული ექსპედიციები, მათ შორის ადიღეში (1957, ისტორიის ინსტიტუტი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი; საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი; ადიღეს ენის, ლიტერატურისა და ისტორიის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი; ადიღეს მხარეთმცოდნეობის სახელმწიფო მუზეუმი).

სამწუხაროდ, რთული პოლიტიკური ვითარების გამო წინა საუკუნის 90-იანი წლებიდან ჩრდილო-კავკასიაში დაგეგმილი სხვა ექსპედიციები ვეღარ ჩატარდა.

გამოცემული მასალა ზემოთ დასახელებული კავკასიელი ხალხების მუსიკალური შემოქმედების მრავალფეროვნებას სრულად ვერ ასახავს და მისი მხატვრული ღირებულების საზომად ბოლომდე ვერ გამოდგება, მაგრამ ამ ხალხთა მუსიკის ხასიათსა და თავისებურებებს გარკვეულწილად გვაცნობს. სახეზეა მუსიკალურ კულტურათა როგორც ადრეული, ისე შედარებით გვიანდელი ფენები, მათ შორის სააგტორო ნიმუშები; უბედესი სიმღერა-დასაკრავების გვერდით საბჭოური თემატიკის სიმღერებიც გვხვდება; ზოგჯერ შეინიშნება კულტურათა მსგავსება და გაფენებები; რიც შემთხვევაში, შემსრულებელთა არაკომპეტენტურობაც აშკარაა.

დღესდღეობით დაუძლეველი მთელი რიგი სირთულეების მიუხედავად (საგანგებო ექსპედიციებისა და ადგილობრივ კვალიფიკურ საკვალიანობებთან ურთიერთობის დეფიციტი, კავკასიურ ენათა არცოდნა, ჩვენ ხელთ არსებული მასალის სიმწირე – რიც შემთხვევაში ადგილობრივი დარგობრივი

გამოცემებიც მოუწოდომელია), ამ უაღრესად საინტერესო საკითხზე მეზობა მედერმა მუსიკალურმა მასალამ გაგვაგონა. ამჯერად შემოვიფარდეთ ჩვენ მიერ შერჩეული ნრდოლოკაციასური და ქართული სასიმღერო და საკრავიერი ნიმუშების მსგავსება-განსხვავების ფაქტების აღნიშვნით; საგარეულო ურთიერთგავლენების ასხნა ჩვენს ამოცანას სცილდება.

აუდიოალბომში შესული ჩანაწერებიდან საგანგებოდ გამოიყვანეთ ჩერქეზული, კარაჩაული და აფხაზური ნიმუშების ის ნაწილი, რომელიც მეტ-ნაკლებად ესმანება ქართულ მუსიკალურ კულტურას¹. ჩერქეზულ-კარაჩაულში ასეთი აღმოჩნდა უმთავრესად ორხმიანი სიმღერები მარტივი, ძირითადად სამ ან ოთხსაფეხურიანი, გამოკვეთილი პარამონული ფუნქციის მქონე ბანით *გუჟ*.

ჩერქეზული სიმღერები მუსიკალური პარამეტრებით რწიტიაციულ, საცეკვაოს, შედოცვისა და აქენის ტიპის სიმღერებად დეაგუგუფეთ. I ჯგუფში შემავალი *პათხის ძე მამეთი* და *გოშალაძე ვერბაღური* ტექსტით საგმირო-ეპიკური სიმღერებია. *პათხის ძე მამეთი* საწყისი ინტონაციით, რწიტიაციულ ტიპის მქონდით, ბურღონული ბანითა და ხმათა კოორდინაციით აღმოსავლურქართულ (კახურ) *ღეთის კარზე სათქმელ იანანებთან* და (უფრო ნაკლებად) *ბანით ტირილებთან* ასოცირდება (აუდიომაგ. 1, 2). *ბანით ტირილებსზე* ჰგავს *გოშალაძე*, თუმცა ორივე ჩერქეზულ სიმღერას ქართულისგან განსხვავებული ბანის ფორმულა აქვს: ქართულში რწიტიაციული ტიპის მქონდია, როგორც წესი, მხოლოდ ორი ფუნქციის მქონე ბანის პარტითი ანის თანხლებული. მნიშვნელოვან სხვაობას წარმოქმნის ბანში VI საფეხურის I-ში გადაწყვეტაც, რაც ზოგადად ქართულისთვის პრინციპულად უცხოა – აქ VI საფეხური ცენტრალურ ტონში VII-ის გაველით გადადის (წინასწარ აღენიშნაო, რომ ბანის ასეთი მოძრაობა (VI-I) დამახასიათებელია კარაჩაული სიმღერებისთვისაც) (აუდიომაგ. 3, 4).

საცეკვაოს ტიპის სიმღერები, როგორც წესი, ბანით იწყება. ისინი ახლოს დგას ამავე ტიპის დასავლურქართულ ორხმიან ნიმუშებთან, კერძოდ: პანგით, აღნაგობით, ბანის ძირითადი სამსაფეხურიანი ფორმულობითა და სახუმარო ხასიათით სიმღერა *ხუჯე* ჰგავს 1965 წელს ღვინუში ჩაწერილ ჩაგუნას. ჩერქეზულ ნიმუშს ქართულისგან განსხვავებას სამწიდადი მეტრი (ქართულში ორწილადად გვხვდება). *ხუჯე* მოგვაგონებს აგრეთვე *შაჟურ ჩაქუნას* და *ჟოდელას* (აუდიომაგ. 5-7). პატარა ბანის სიმღერა აღნაგობითა და შორისდებულებზე აგებული ბანის ფორმულობით საკმაოდ ჰგავს არა მარტო დასავლურ, არამედ აღმოსავლურქართულ საცეკვაოებსაც, თუმცა წინა სიმღერასთან შედარებით პანგით ქართულისგან უფრო განსხვავდება. იგი ასევე შეიძლება შევადაროთ *შაჟურ საცეკვაოებს: ფათიკოს, რაში რერას* და *ჟორსა* და *გარადას* (რომლებსაც უფრო განვითარებული ბანი აქვს). სახუმარო *შაგირაქ* უახლოვდება მეგრულ *ჩაგუნას, პარიას, შაჟურ* და, ზოგადად, ქართულ სახუმარო საცეკვაო სიმღერებს. აღსანიშნავია, რომ ჩერქეზული საცეკვაოს ტიპის სიმღერები სრულდება დასარტყამი საკრავით – *ფასწით*, რომელსაც ქართულ საცეკვაო სიმღერებში ტაში ცვლის.

ქართულთან მიმართებით ერთხმიანი სიმღერებიც საინტერესოა. შედოცვის ტიპის *პანგუგუშე* (წიშის მოქცევის სიმღერა გავლენის დროს), რომელსაც მამაკაცები უწინორუად ასრულებენ, ჩერქეზთა სასიმღერო კანონებს შორის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი, სამიტაციურო კანონის ნიმუშია². დღემდე ტიპის მცირედიპაზონიანი (კვარტის) ინტონაციით იგი ამავე ფუნქციის მქონე (გვალვის ან აედრის შემთხვევაში სათქმელ) ქართულ ორხმიან *კეითიოლას* წააგავს, რომელიც 1946 წელს სოფელ ეკერშია ჩაწერილი (მაგ. 1, აუდიომაგ. 8). სეანური სიმღერის სოციალური ფუნქცია, ინტონაციის შედოცვითი ხასიათი და კვარტის გაბატონებული ხმოვანება მის ნაწიწს, შ. ახლანიშვილს აფიქრებინებს, რომ იგი „უძველესი დროის ორხმიანობის ნაშთია“ (ახლანიშვილი, 1954: 30). *პანგუგუშე* ამავე მოგვაგონებს რაჭული ფრინველის დასატყრის – *მითელა ღვინაზე* და აჭარული ამინდის მართვის (ღა)ზარბიოს შედოცვის ტიპის პანგებს ბაგშთა რეპერტუარიდან (მაგ. 2, აუდიომაგ. 9).

სააგებრო აკენის *სიმღერისადმი* (აგებორი – მ. ორდოეცა) ჩვენი ინტერესი გამოიწვია მისმა სიახლოვემ ტრადიციულ ჩერქეზულ *ნანებთან* (მაგ. 3). ამ ნიმუშს პარალელი ეძებნება დასავლურქართულ (სვანურ და აჭარულ) *ნანებთან* ყოველი მუხლის დასასრულს ტრადიციული დასასიბებელი შედოცითი სიტყვა *ლაუ-ლაუ-ლაუ* ქართულ *ნანას*, *ნანანას*, *ნანილას* შეესაბამება. მუხლების დამაბოძოვებელი საკადანსო საქცევის ანალოგიური საქცევი გვევლება სვანურ ჯუნიერთი თანხლებულ *ნანაშიც*. 1932 წელს სოფელ დიდაბარაში წაწერილი აჭარული *ნანა* კი მილიანად ამ საქცევესა აგებულთ; თუმცა ორივე ნიმუშის კიდლოური კონტექსტი განსხვავდება ჩერქეზულისგან (აუღიომაგ. 10, 11).

ჩერქეზთა მრავალხმიანი აზროვნების დასტურთა მრავალხმიანი სიმღერის ერთ ხმაზე შესრულების ფაქტიც ამის მაგალითთა სიმღერა *პაიოუგუა*: ერთი კაცის მიერ ნამღერ პანგში ბანების საოქმელი საფეხურების (მოცემულ შემთხვევაში VII-ისა და VI-ის) გამოყენება ჩვენს სასიმღერო კულტურაში ფართოდ გავრცელებული მოვლენაა. ამ ნიმუთი *პაიოუგუა* სხვადასხვა კანრის ქართულ ნიმუშებს უახლოვდება (აუღიომაგ. 12, 13).

ჩერქეზულ-ქართული პარალელები საკრავიერ მუსიკაშიც იმენს თავს. საგანგებოდ გამოვარჩიოთ საწესო საცეცეო უჯო (სრულდება გარმონსა და დასარტყამ საკრავებზე – დიანასა და ფხაწხე). განსხვავებული ტემპის მიუხედავად, ოგი საწყისი პანგით პირდაპირ მოგვგონებს აღმოსავლურქართულ (ქართულს) პატარა გარმონზე (წიკო-წიკოზე) დასატრავებს (აუღიომაგ. 14, 15). მათი ანალოგიურთა 1954 წელს დასავლელ საქართველოში, იმერეთში წაწერილი *სახუმაროც*, რომელიც გარმონსა და დოლზე სრულდება (აუღიომაგ. 16).

ყარაულ ფონოანაწერებში გამოვარჩიოთ 3 სიმღერა. პირველი – *აიყის ძე აიშეში* – ახლოს დგას ამავე რწმინტაციული ტიპის ჩერქეზულ სიმღერებთან (*გოშაღია*, *პათხის ძე მამეთი*) და გარკვეულად, შორეულად ემსგავსება ქართულ ბურღინულ ბანთ *ტრილეულს* ჩერქეზულს ჰავას ბანის ფორმულაც (აუღიომაგ. 17). „ქართული ლოგიკისთვის მისადები“ ბურღინული (თუმცა წინა სიმღერასთან შედარებით განვითარებული) ბანთ ყურადღებას იქცევს მფორე ნიმუშშიც. ტანჯვა ტერციით დაშორებული ერთი და იმავე ფუნქციის საფეხურების პარმონიული ურთიერთშენაცვლება ქართულისთვისაც დამახასიათებელია, მაგრამ რიგი მუსიკალური პარამეტრები ამ ორი კულტურის ნიმუშებში განსხვავებულ სურათს ქნის. მომღვწო სიმღერა *გრძელი ღამები* და *მოკლე დღეები* ჩვენი მუსიკალური ტრადიციისთვის უცხო, ოქტავური ბანთ გამოირჩევა (ოქტავის ზედა ბგერის ჩამოშორებით ეს ნიმუში ქართულს მიუახლოვდებოდა).

ქართულთან ასოცირდება ყარაული საკრავიერი პანგიც *საქორწილო საცეცეო (თოი)*, რომელიც გარმონსა და დასარტყამ საკრავ ხარსზე სრულდება. მის ბოლო ნაწილში აშკარა მსგავსება დასავლურქართულ საცეცეოებთან, კერძოდ, რაჭულ *ოღრო-ოღროსთან* (აუღიომაგ. 18, 19).

ქართულ ხალხურ სიმღერა-დასაკრავებთან და მათ შემქმნელებლობასთან ჩერქეზულ-ყარაულს აახლოებს რიგი ნიშანთვისებები: მდლოდის დღამავალი ტიპი (ჩერქეზულში საკმაოდ განვითარებული და შენიღბული), ღია ბგერით მღერა, ნამღერის ამაღლება, ზედა ხმის სიღრმე შესრულება, უტექსტო მღერა – შორისლებულია და ხმოვნები ბანში, გლოსოლალიები ყარაულში (*რი, რაი, რორა, რირი, რარა, რარირა, რირაღი, რორაღა, რაჟ, რაჟრი, რაშა, რაშა, ნანანა, ნინაჟ* – ქართულისგან განსხვავებით, ისინი ზედა ხმაში, სიმღერის I მუხლში გამოიყენება; ასეთ ნიმუშებში აზრობრივი მნიშვნელობის მქონე ყურბალური ტექსტი მომღვწო მუხლიდან იწყება – I მუხლი სიმღერის ერთგვარ შესავლად წარმოგვიდგება. გლოსოლალიები სიღისტის პარტიაში ჩერქეზულში პრაქტიკულად არ გვხვდება).

აფხაზურ ჩანაწერებში გამოვარჩიოთ ცხრა ნიმუში. შედოცეის ტიპის სიმღერებს მივაკუთვნოთ ორი ორხმიანი საწესო სიმღერა: *წკალში დამხრწეალის სულის დაბრუნება* და *ნადირობის სიმღერა*

(დავ. იუანა)¹. ორივე მათგანი თხოვნაა: ერთი მიცვალებულის სულისადმი, რომ იგი შინ დაბრუნდეს; მეორე – ნადირობის ღვთაებისადმი, მინადირებს წარმატებული ნადირობა რომ პყრნდეთ. ამ ნიმუშთა სიძველეს, სოციალურ დანიშნულებასთან ერთად, მუსიკალური პარამეტრებიც ადასტურებს. პირველი სიმღერა კუინტის დიაპაზონის მქონე დღამავალი, ოსტინატურად განმეორებადი რწმინტაციული მგლო-ლით და მარტივი ბურღილული ბანით შედოცვის ტიპის სიმღერებსაც პგავს და კახურ ბანით ტი-რილებსაც მუგავიონებს (აუდიომაგ. 20). მიცვალებულის სულის დატკრის წეს-წყველება სვანებისა და რაჭველების ყოფაშიც არის ცნობილი, მხოლოდ ის ხემიანი საკრავის, ჭუნირის/ჭიანურის თანხ-ლებით სრულდება (შილაკაძე, 1970: 63-64). ამგვარი ჭუნირზე დასაკრავი პანგი ნაწერილი აქვს კახი როსებაშვილს ხეში სვანეთში (როსებაშვილი, 1982: 24; მაგ. 4).

მეორე, ნადირობის სიმღერა, ქართულს ბანის ფორმულით პგავს. სიმღერის შემქმნელი ძირითადი ელემენტი აქაც ოსტინატოა. იგი ყალიბდება მუსიკალური ბირთვის – ძირითადად კვარ-ტის დიაპაზონის მქონე რწმინტაციული ტიპის მგლოდიისა და სამსფეხურიანი ბანის – მრავალჯერა-დი განმეორებით. სამონადირო სიმღერები, ოღონდ სამხმანის და გაცილებით განვითარებული, საქართველოს მთის კუთხეებშიც (სვანეთსა და რაჭაში) გვხვდება. სამწუხაროდ, მამაკაცთა რეპერ-ტუარში ამ დანიშნულების მარტივი, შედოცვის ტიპის პანგი ჩვენს კულტურაში დაფიქსირებული არ არის.

საცეკვაოს ტიპის სიმღერათა რიგს განეკუთვნება *კომკავშირული საცეკვაო*. მუსიკალური კანონ-ზომიერებებით იგი ტრადიციული ფოლკლორის ნიმუშია. სიტყვა *კომკავშირული* სახელწოდებას ზე-ლოწურად აქვს მიმატებული, რასაც ერთი ფაქტიც ადასტურებს: ამ სიმღერის გამარტივებულ ვარიანტს, რომელიც 1954 წელს იმერეთშია ნაწერილი, *აფხაზური საცეკვაო* პქვია (აუდიომაგ. 21, 22). ბანის ფორმულით *კომკავშირული საცეკვაო* დასავლურქართულ (აჭარულ-მაგურ) საცეკვაო სიმღერებს, განსაკუთრებით კი *ფათიკოს* პგავს (აუდიომაგ. 23).

ცალკე ვაჯვს ქმნის მრავალნაწილიანი სიმღერები: ორნაწილიანი *კოღმეურნის ქორწილი* (აგტორი – რ. გუმბა), *საქორწილო საცეკვაო* და მრავალნაწილიანი შრომის სიმღერების პოპური. სამივე მათგანი ტრადიციული საცეკვაოთი მთავრდება. *კოღმეურნის ქორწილის* პირველი ნაწილი ტაბური საბუთთა პერიოდის სიმღერაა (აუდიომაგ. 24). ეს არის გამარტივებული ვარიანტი ქართული *კოღმეურნეთა სიმღერისა* (მაგ. 5). გ. ჩხიკვაძის განმარტებით, ამ ერთ-ერთ ადრეულ და პოპულარულ ქართულ საკოლმეურნეო სიმღერას რაჭული პანგი აქვს და ნაწერილია 1936 წელს თბილისში. კომპოზიტორ ნ. ნარიშკინის მიერ სამხმანის გუნდისა და ფორტეპიანოსთვის დამუშავებული ეს ნი-მუში *მეშურის* სახელწოდებით შესულია 1950 წელს მოსკოვში გამოცემულ სერიაში – *Песни народов СССР* (Путешествие народных песен, 1956: 90). გამორიცხული არ არის, რომ აფხაზეთში ნაწერილი *კოღ-მეურნის ქორწილი* ამ წყაროსაც ითვალისწინებდეს. სიმღერის მეორე, საცეკვაო ნაწილში ორპირული შესრულების ბანისთვის დამახასიათებელი ფორმულები ამ ტიპის სვანური ნიმუშებიდან უნდა იყოს ნასესხები.

საქორწილო საცეკვაოს მეორე, საცეკვაო ნაწილი ოსტინატური ბანით, მგლოდიის ტიპითა და შესრულების მანერით დასავლურქართულ (მეგრულ) საცეკვაო *პარირას* ენათესავება. ისიც საინტე-რესოა, რომ მეგრული *პარირა* სწორად ასევე ორნაწილიანი კომპოზიციის მეორე ნაწილს წარმოად-გენს (*ოპოპიათა პარირათი, ფიასა პარირათი*) (აუდიომაგ. 25, 26).

შრომის სიმღერების პოპურის არაერთი მაგალითი ქართულშიც მოგვეპოვება. აფხაზეთი ნიმუშის საცეკვაო ნაწილის ბანი სვანური ორპირული საცეკვაო სიმღერების II მხარის ბანის ფორმულას იმე-ორებს. I მხარის სავარაუდო ბანი აქ არ არის ნაჩვენები (აუდიომაგ. 27, 28).

სიმღერა დიდი სამამულო ომის (1941-1945) გმირ ხარაზიაზე (მუსიკის აგტორი – ი. ქორთუა) თა-

ევის მუსიკალური კანონზომიერებებით ქართული ქალაქური სიმღერის ევროპულ მაკრო-მიწოდზე დაფუძნებული დასავლური შტოს ნიმუშთა რიგს განეკუთვნება (აუდიომაგ. 29; შედ. ქალაქურ სიმღერებს: 1954 წელს იმერეთში ნაწერილ *ინც გიყვარდას* – აუდიომაგ. 30, და 1950 წელს დაფიქსირებულ სახუმარო-სატრფიალოს *ვაი, დედა* – ქართული ქალაქური ხალხური სიმღერები, 1970: 252; მაგ. 6). ზედა ხმების ჯგუფური შესრულება სიმღერას იმპროვიზაციულ თავისუფლებას უკარავს და პროფესიული საგუნდო მუსიკის საშემსრულებლო ჩარჩოებში აქცევს.

სააგლორო სიმღერა *არტიკამ* ჩვენი ყურადღება მიიპყრო მეგრულ *ჩაგუნასთან* კილო-ინტონაციური და პარმონიული მსგავსებით. მეგრულთან სიახლოვეს განაპირობებს ქართული საკრავის, ჩონგურის გამოყენებაც – უფრო ზუსტად, ჩონგურების ჯგუფისა – საბჭოთა საკომპოზიტორული „სტილის“ თანახმად (მაგ. 7, აუდიომაგ. 31).

ქართული მწყემსური ყოფის არტიბუტთან, უფრო საღამურთან, პირდაპირ ასოცირდება აფხაზური ჩასაბერი საკრავი აჭარპანი². მასზე შესრულებული პანგი *ფარის ძივება* მრავალხმიანია – მესაკრავე თავის ხმას ცხვირიდან დუღუნით აჟიღებს ძირითად მელდიას, რომელიც, თავის მხრივ, ორხმიან ფრაგმენტებად შეიცავს. დაკრის პროცესში ცხვირით დამღერება ქართულ მრავალხმიან ჩასაბერ საკრავ ლარგუმზეც დასტურდება: ამგვარი პანგი 1959 წელს სამეგრელოში, სოფელ მუკავაშია ნაწერილი (ჩიჯავაძე, 1974: 14).

ზემოთ განხილულ ჩრდილოკავკასიურ და ქართულ მუსიკალურ კულტურებს ყველაზე მეტი პარალელი შედარებით მარტივ ნიმუშებში მოიძებნა, რაც აღნიშნულ კულტურათა საერთოკავკასიურ ძირებზეც უნდა მიანიშნებდეს. ამ მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტის გათვალისწინებით შესაძლებლად მოგვანია ქართულ მუსიკალურ დიალექტებში დაკარგული, მუსიკალური აზროვნების უბუნდო მითაძი/ეკატაგების ამსახველი ზოგიერთი ეანრის ნიმუშთა მიხედვით წარმოდგენა და ამ გზით მათი (ეანრების) განვითარების შედარებით სრული სურათის შექმნა.

მოცემული თემა ჩვენი მხრიდან არაქართულ კულტურებზე მუშაობის და მათი ქართულთან მიმართების შესწავლის პირველი მცდელობაა. ამიტომ მით უფრო მადლოვანი ვიქნებით ყველა საგულისხმო შენიშვნას და რეკომენდაციისთვის. დასკვნები მხოლოდ შედარებითი კვლევის არგა-ლისა და საანალიზო მუსიკალური მასალის გაცილებით ფართო მასშტაბებს შეიძლება დაეფუძნოს.

შენიშვნები

¹ შემოღობი – კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... აუდიოალბომში წარმოდგენილი მასალა დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის (ქმშმლის) არქივში

² **ვლადიმერ ახობაძე**, ეხება რა ქართულ-აფხაზურ პარალელებს, აღნიშნავს ამ კულტურათა საერთო დამაბ-სიათებელ ნიშნებს (ორ და სამხმხმან სიმღერებში ზედა ხმების სოლი და ბაისი ჯგუფურ შესრულებას, ძირითად კილოებს, მარტივ კადანსებს), საკრავთა მსგავსებას (აფხაზური აჭერპანისა – თუშეთისა და ფშუბში გაერცელებულ უფრო საღამურთან, აფხაზრკისა – სეანურ ტუნორთან), აგრეთვე ქართული (მეგრული და სეანური) სიმღერების გაღვწას აფხაზურზე ერთი მხრივ, აფხაზთა რეპერტუარის გაზიდვებას სეანური და მეგრული სიმღერებით, მეორე მხრივ კი, აფხაზური სიმღერებისა – ქართული ვულგარებით (გასამხმანება, სამხმანობაში ხმების პარალელური მოძრაობა, ქართული კადანსების გამოყენება და ქართული საკრავის – ჩონგურის გაერცელება). ამ პროცესის შედეგია სეანური სამხმანო საფერხულო სიმღერების აფხაზურ ვარიანტზე – ორ ხმაზე ან აფხაზრკის თანხლებით მღერა, აფხაზური სიმღერებისთვის მეორე ნაწილად სეანურის მიმა, მათში ქართული და აფხაზური კადანსების ერთდროული გამოყენება. ასობაძე მოუთხოვს ერთ სანტერესო მსგავსებაზეც: კერძოდ, აფხაზური აზარ (სახელწოდება წარმოებულია ქართული ზარდთან) იმღერება ისევე

რიტუალში, როგორც თუმცაშია გავრცელებული (იგულისხმება დღეობა – ატორები). მკვლევარი ამ შესივებაშიც აღნიშნავს ქართული მუსიკალური კულტურის გავლენას (ახობაძე, 1956; Ахобадзе, Копрыя, 1957); **შაფა ასლანიშვილის** დაკვირვებით, ქართულ სოფლებთან მცოდნე ურთიერთკავშირის მქონე ოსურ დასახლებებში (შედა ქართლი) სამხმანობაც იქნას თავს და მასში ქართული ბურღიწელი სამხმანი სიმღერების დამახასიათებელი ელემენტები შეიშინება (ასლანიშვილი, 1954: 24). ქართველ და ზოგიერთ ჩრდილოკავკასიელ (ჩანან, ლეზი, ეშუმს) ხალხთა სასიმღერო შემოქმედების შედარებისას მკვლევარი გამოიყოფს შერღვევ. მსგავსებასა ჩრდილო-დასავლეთი რაიონის მფლობელთა, ერთხმანი კულტურის სიმღერებში სტეკერტორ განვითარებას, ორხმანი სიმღერებში ზედა ხმის სოლო და ბანის ჯგუფურ შესრულებას, ბურღიწელ ბანის სამხმანი სიმღერებში კინტებით გარემოცულ, შუა ხმანი მღებარე ძირითად მფლობელთა, ზოგიერთ აკორდსა და კადანსს მიმოხილვის შედეგად ატორი აფერხებს ქართულ-კავკასიურ მუსიკალურ კულტურათა ნათესაობის საკითხს. ამ ნათესაობის წინადა მუსიკალური ფაქტორებით დადასტურება ასლანიშვილის მნიშვნელოვანად მიაჩნია იმდენად, რომდენადც იგი ენათმეცნიერულ, ისტორიულ და სხვა მონაცემებსაც ფუძნება (Асланшвиლი, 1957);

თამარ მაზალაძე ადიღეს ექსპლიციის (1957) შედეგების მიმოხილვისას აღნიშნავს შავსულების ყოფაში გავრცელებულ საღამურის რაიონის სარკავს – კ(ო)იფის, რომლის მსგავსი კ(ო)იფის სახელით ცნობილი იყო XVII-XVIII საუკუნეების საქართველოში (ჩიკაია, 1960: 193);

ფაბ გეასარია ქართველ და ჩრდილოკავკასიელ (ყაბარდულ, ჩანან, ინგუშ, ეშუმს, ლეზი, აფარულ, აფხაზ, ოს) ხალხთა მუსიკაში ხედვას მრავალ საერთო ნიშნის (მრავალხმანობის სტრუქტურა, პარმონიული აზროვნება, კოლონობა და მეტრების სტრუქტურა, საშუმრულუბო ფორმები და ტრადიციები, პანების ადების პრინციპი, პარალელური თემატიკა), რომელთა ერთობლიობაც ევრ აიხსნება ამ ხალხთა მხოლოდ კულტურული ურთიერთკავშირით ან მხოლოდ ურთიერთგულენით და გაცილებით შორს, მათი ნათესაობისკენ მიდის. ატორი ვარაუდობს ქართველთა და ჩრდილოკავკასიელთა მუსიკალური აზროვნების მსგავსებას და სიმეგობს (Тихария, 1963);

ოთარ ნიჯაძე აფხაზურ სიმღერათა გარკვეულ ნაწილში ფართო სუნთქვის მფლობელობის არსებობას მიაწერს ქართული სიმღერის გავლენას მოუთხოვს ქართულისთვის დამახასიათებელი ინტონაციური საქვეყნის, პარალელური კინტების აფხაზურში გამოყენებაზე. მკვლევარი ასევე აღნიშნავს მსგავსებას სხვადასხვა საკრავზე (აფხაზურ ატრანსსა და მეტრულ ღარქმესუ) მფლობელთა შესრულებისას მფორე ხმის ცხერით აქოდების ტექნიკაში (ნიჯაძე, 1988);

ნინო მისურაძე საუბრობს ადიღური და ქართული სიმღერების ადრეულ ინტონაციურ კავშირებზე. აფხაზურ-ადიღური და ოსური სიმღერების მფლობელთა და ბანის აღმოსავლურქართულიან ნათესაობაზე, აფხაზური სიმღერების შიდა ბანზე – როგორც დასავლურქართული კომპლექსური მრავალხმანობის გავლენის შედეგზე, აფხაზური და ადიღური სიმღერების განვითარების პროცესში აფხაზურის შუალედურ როლზე ქართულსა და ადიღურს შორის აღნიშნავს ვინახური და აღმოსავლურქართული სიმღერების ინტონაციურ-პარმონიულ კავშირებს, გამოიყენებს ადრეულ ფორმებში. ქართული და ჩრდილოკავკასიური (აფხაზურ-ადიღური, ოსური, ჩანანურ-ინგუშური, დავუტურური) სიმღერების საერთო კადანსებს შორის ატორი ასახვებს მათ უხეშებს ფორმებს. მისურაძის დასკვნით, ამ კულტურათა ინტონაციური და პარმონიული ელემენტების უაღრესი სიახლოვე მუსიკალური აზროვნების განვითარების ადრეულ საფეხურებზე, რეპოლიტორი მსგავსება, ზოგადკავკასიური მუსიკალურ-ინტონაციური სახე მოუთხოვს ოდესაც ზოგადკავკასიური მუსიკალური კულტურის არსებობაზე, რომლის განვითარებაში ქართველმა ტომებმა არსებითი როლი შეასრულეს (Мисурадзе, 1990);

მაია გელაშვილი აღნიშნავს მფლობელთა ტრადიციული მსგავსებას აღმოსავლურ საქართველოსა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ კავკასიის ხალხთა მუსიკაში, ასევე – მრავალხმანობის მსგავს ფორმებს (ბურღიწელს – აღმოსავლურ საქართველოსა და ჩრდილო-აღმოსავლეთ კავკასიაში, პარალელურს – დასავლურ საქართველოსა და ჩრდილო-დასავლეთ კავკასიაში) (გელაშვილი, 1997: 34);

მანანა შილაკაძე ქართულ და ჩრდილოკავკასიელ ხალხთა სიმეზიანი საკრავების შედარებითი შესწავლის შედეგად აღნიშნავს მათ პრინციპულ მსგავსებას ფუნქციით, კონსტრუქციითა და სიმის მასალით, ასევე – ტრადიციულ საკრავურ ანსამბლში სხვადასხვა ჯგუფის მხოლოდ ორი საკრავის გაერთიანებას. მკვლევარი ვარაუდობს, რომ ხმანი საკრავი ხეყურებს ვინახებისგან უნდა აფთხებინათ, ხოლო რაკველებს (მთლიანი ხისგან გამოთლილი ნავისებური ფორმისა) – წერქუების ან ყრანაღ-ბალაყურებისგან. ატორი მოუთხოვს თურქი საკრავური პანებისა და საკრავით თანხლებული სიმღერების ჩანურსა და დავუტურთან ინტონაციურ მსგავსებაზე (შილაკაძე, 2007)

³ **ჩერქეზები** (თეთისახელწოდებაა ადიღუ) – კავკასიის ავტოქთონური მოსახლეობა. თონონიმი ჩერქეზი ყველა ადიღეს (ადიღელების, ჩერქეზების, ყაბარდოელების) სახელწოდებადც იხმარება. ჩერქეზული ენა განეკუთვნება კავკასიური ენების აფხაზურ-ადიღურ ჯგუფს: **ყარაჩაღლები** (თეთისახელწოდებაა თაღულუ) – ადგილობრივი (კავკასიის) მთიელი ტომების, აღანების, ბულგარელებისა და ყოფაყების შერევის შედეგად ჩამოყალიბებული ხალხი. ყარაჩაღლ-ბაღდარული ენა განეკუთვნება თურქულ ენათა ყოფაყურ ჯგუფს: **აფხაზები** (თეთისახელწოდებაა აფხუა) – კავკასიის ავტოქთონური მოსახლეობა, სამხრეთ კავკასიაში მცხოვრები ჩრდილოკავკასიელი ხალხი. აფხაზური ენა განეკუთვნება იბერიულ-კავკასიურ ენათა აფხაზურ-ადიღურ ჯგუფს

⁴ **გოშაღალ** – ქალის საკუთარი სახელი

⁵ **ხუკე** – ქალის საკუთარი სახელი, შეესაბამება ქართულ სახელს *თეთრუა* ჩაგუნა – კოლხეთში გაერქვლებული მამაკაცის საკუთარი სახელის ჩაგუნს ენისობით-ადერსობითი ფორმა, ჩაქუნა – მისი ფონეტიკური ვარიანტი

⁶ **შეიგო** – მამაკაცის საკუთარი სახელი

⁷ პანცეფაშუ პანცე – ხის ნიშაბი, გუაშუ – თოჯინა-ქაღალმერთი

⁸ პაიოუფა – ჩერქეზული ვეარი ან სახელი (?). ინტერესმოცლებული არ უნდა იყოს ბესარიონ ნიჭარაძის ცნობა სვანური სიმღერის გადაცემაზე *თეფი და შუარი* შესახებ: სიმღერა ასახავს სვანეთში ცოცხლად დამტყდლიანის ბატონობის დროს (XVIII ს-ის მიწურული – XIX ს-ის დასაწყისი) სვანებისა და ყაბარდოელების ერთ-ერთ შეტაკებას, რომლის დროსაც დაჭრილა ყაბარდოს მთავარი ხადაგუფეი (ნიჭარაძე, 1964: 130-131). საფარაულოა, ჩერქეზული და სვანური სიმღერები ერთსა და იმავე პირობებისა ეხებოდეს. სვანური სიმღერა ხადაგუფე, მხოლოდ უტყქსოვდ, ჩაწერილი აქვს ჯერ კიდევ დიმიტრი არაქიშვილს (არაქიშვილი, 1950: №26)

⁹ იოსებ კორდანიას აზრით, ჩერქეზებს მონოფონიური სახიმღერო ტრადიცია აქვთ და უნისონო მღერიან (კორდანიას, 2006: 57). ეს მოსაზრება ჩვენთვის გაუგებარია, რადგან ჩერქეზული მრავალხმიანობის საექსპედიციო ფონორანაწერები თსუ ქმშლ არქივში 1957 წლიდან – ყარაჩაი-ჩერქეზების მუსიკალურ-ფოლკლორისტული ექსპედიციის აგროილიდან – ინახება და ყველათვის ხელმისაწვდომია

¹⁰ **უკ** – ყაბარდოული წყვილის ცეკვა, რომელიც ასევე გაერქვლებულია ყარაჩაი-ჩერქეზეთშიც. არსებობს ორი სახის – დარბაისღური, ნარნარი და მოძრაი, დინამიკური (Музыкальная энциклопедия, 1981: 679)

¹¹ **დაღ თუანა თუანა** – ნადირობისა და ნადირობაგერელი დეობების, ავეციშვას, ვეი, რომელსაც მონადირეები წარმატებულ ნადირობას შესთხოვდნენ. იგი სიმღერებში იხსენიება ეპითეტით **დაღ** – მამა (ანთოლაფა, 2006: 38)

¹² **აჭარაიანი** – მცენარე, რომლისგანაც საკრავი მზადდება

დამოწმებული ლიტერატურა

ანთოლაფა, ნუგზარ. (2006). *აფხაზური მითები, რიტუალები, სიმღერები. ენციკლოპედია*. თბილისი

ასლანიშვილი, შაღლა. (1954). *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ, I*. თბილისი: ხელმოწერა

ასობაძე, ვლადიმერ (1956). *აფხაზური ხალხური სიმღერები* (1956 წლის ექსპედიციის მასალები). ხელნაწერი. თსუ ქმშლ არქივი

გულაშვილი, მაია (1997). *ქართული და ჩრდილო კავკასიური მუსიკალური ურთიერთობანი*. სადამკლმო ნაშრომი. თსუ ქმშლ არქივი

კავკასიელ ხალხთა მუსიკა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ფორთაჩივიდან (ყარანაული, ნოღაური, ხერქეხული, აბაზური, აფხაზური). (2010). ორდისკიანი აუდიოალბომი. თბილისი

კოკლავაძე, გრიგოლ (შემდგენელი). (1984). *ახი ქართული ხალხური სიმღერა*. თბილისი: ხელოვნება

მშველიძე, არჩილ (შემდგენელი, წინასიტყვაობის, შესავალი წერილისა და შენიშვნების ავტორი). (1970). ქართული ქალაქური ხალხური სიმღერები. თბილისი: სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილება

ნეჭრაძე, ბესარიონ. (1964). *ისტორიულ-ეთნოგრაფიული წერილები, II*. თბილისი: თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა

როსებაშვილი, კახი. (1982). ქართული ხალხური სიმღერის სვანური დიალექტი (ზოგიერთი საწესო და რიტუალური სიმღერების განხილვა). ხელნაწერი. თსუ ქსმშლ არქივი

შვილაძე, მანანა. (1970). *ქართული ხალხური საკრავები და საკრავური მუსიკა*. თბილისი: მეცნიერება

შვილაძე, მანანა. (2007). *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-მრდილოკავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობანი*. თბილისი: კავკასიური სახლი

ხიჯაძე, ოთარ (ნაშწერი). (1974). *ქართული ხალხური სიმღერები. მეგრული*. თბილისი: ხელოვნება

ხიჯაძე, ოთარ. (1988). *ქართულ-აფხაზური სამუსიკო-ფოლკლორული ურთიერთობანი, II ნაწილი*. ხელნაწერი. თსუ ქსმშლ არქივი

Асладнишвили, Шалва. (1957). «Народные основы гармонии грузинских композиторов». *გრებულში: Грузинская музыкальная культура* (ред. Цулукидзе, Антон). Москва: Государственное музыкальное издательство

Ахобадзе, Владимир, Корта, Иван (составители). (1957). *Абхазские песни*. Москва: Государственное музыкальное издательство

Барагунов, Владимир и Кардангушев, Зарамук (составители). (1980). *Народные песни и инструментальные наигрыши абхазов. Том I*. Москва: Советский композитор

Гвахария, Важа. (1963). «О древних взаимосвязях грузинской и северо-кавказской народной музыки». *გრებულში: მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XII-XIII: 281-290. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა

Maiksuradze, Nino. (1990). *Древнейшие этапы развития грузинской народной музыки*. Тбилиси: Мецниერба

Музыкальная энциклопедия, том V. (1981). ред.:Келдыш, Юрий. Москва: Советская энциклопедия

Читая, Георгий. (1960). Некоторые итоги экспедиционной работы 1957 г. отдела этнографии института истории АН ГССР. *გრებულში: მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის*, XI: 189-196. თბილისი: საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობა

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked The First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos

აუდიომეგალითები

აუდიომეგალითი 1. პათის ძე მამათა: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №2-6

აუდიომეგალითი 2. ღვთის კარზე სათქმელი ივერანა: ევარდის რ-ნი, ნამწერი მინდია ქორდანია, 1962. ქმშმდ არქივი, საექსპლუატაციო ფირი №150-15

აუდიომეგალითი 3. გომალაღი: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №2-3

აუდიომეგალითი 4. ბანთი ტირილი: ევარდის რ-ნი, ნამწერი მ. ქორდანია, 1962. ქმშმდ არქივი, საექსპლუატაციო ფირი №150-10

აუდიომეგალითი 5. ხუფ: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №1-57

აუდიომეგალითი 6. ჩაგუნა: ცაგერის რ-ნი, ნამწერი მ. ქორდანია, 1965. ქმშმდ არქივი, საექსპლუატაციო ფირი №158-20

აუდიომეგალითი 7. ჩაქუნა: ანსამბლი მაჭახელა. აუდიოალბომი. ნამწერი გიორგი დონაძე. თბილისი, 2004. №6

აუდიომეგალითი 8. პანცეკუაშე: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №2-8

აუდიომეგალითი 9. მთელა ღვინაზე: ონის რ-ნი, ნამწერი მ. ქორდანია, 1962. ქმშმდ არქივი, საექსპლუატაციო ფირი №145-2

აუდიომეგალითი 10. აკრის სიმღერა: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №2-9

აუდიომეგალითი 11. ნანთა: ხმის ნამწერი სტუდიის საექსპლუატაციო ჩანაწერები. სვანეთი – 2007. აუდიოალბომი. საქართველოს ფილმლორის სახელმწიფო ცენტრი. თბილისი, 2008. №12

აუდიომეგალითი 12. პანთეკა: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №1-52

აუდიომეგალითი 13. მარანთა: ხმის ნამწერი სტუდიის საექსპლუატაციო ჩანაწერები. სვანეთი – 2007. აუდიოალბომი. საქართველოს ფილმლორის სახელმწიფო ცენტრი. №4

აუდიომეგალითი 14. უჯა: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №2-17

აუდიომეგალითი 15. სათამაშო კინოფილმიდან რაქ გინახეს, ველარ ნახე

აუდიომეგალითი 16. სახუმარო: ქუთაისი, ნამწერი ვლიშერ საეცკი, 1954. ქმშმდ არქივი, საექსპლუატაციო ფირი №21-14

აუდიომეგალითი 17. ანის ძე ანეშხე: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №1-3

აუდიომეგალითი 18. საქორწილო საცეკვაო (თოი): კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №1-17

აუდიომეგალითი 19. ოღრე-ოღრე: ქართული ხალხური მუსიკის ტრადიციული შემსრულებლობა. საკრავიერი მუსიკის საღამო. პროექტის ავტორი ნატალია ზუმბაძე. თბილისი, 2009. საქართველოს ფილმლორის სახელმწიფო ცენტრის არქივი

აუდიომეგალითი 20. წყალში დამხრეხელის ხელის დაბრუნება: კავკასიელ ხალხთა მუსიკა... დისკი №2-43

აუდიომაგალითი 21. *კომკავშირული საცეცხაო კავკასიულ ხალხთა მუსიკა*. დისკი №2-40

აუდიომაგალითი 22. *აფხაზური საცეცხაო ქუთაისი*, ნაშუქი გ. საიციკი, 1954. ქსმშდ არქივი, საექსპედიციო ფირი №22-3

აუდიომაგალითი 23. *ფათიკო ანსამბლი მუჭახელა*. აუდიოალბომი. ნაშუქი გ. დონაძე, თბილისი, 2004. №12

აუდიომაგალითი 24. *კილმეურნის ქორწილი: კავკასიულ ხალხთა მუსიკა*. დისკი №2-37

აუდიომაგალითი 25. *საქორწილო საცეცხაო კავკასიულ ხალხთა მუსიკა*. დისკი №2-47

აუდიომაგალითი 26. *ოპოზია პარიზთან პარიზი. მეგრული ხიმღერები*. აუდიოალბომი. ქართული ხალხური ხიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი. №22

აუდიომაგალითი 27. *შრომის ხიმღერების პოპულარ კავკასიულ ხალხთა მუსიკა*. დისკი №2-38

აუდიომაგალითი 28. *სვანური ფერხული: Ensemble Georgika*. აუდიოალბომი. დისკი III-12

აუდიომაგალითი 29. *ხიმღერა დიდი სამამულო ომის ემორ ხარაზიაზე: კავკასიულ ხალხთა მუსიკა*. დისკი №2-39

აუდიომაგალითი 30. *ენიკ გიფარდია* მაიაკოვსკი, ნაშუქი გ. საიციკი, 1954. ქსმშდ არქივი, საექსპედიციო ფირი №22-11

აუდიომაგალითი 31. *ანტიკა: კავკასიულ ხალხთა მუსიკა*. დისკი №2-41

NATALIA ZUMBADZE, KETEVAN MATIASHVILI
(GEORGIA)

CAUCASIAN PEOPLES' POLYPHONY AND ITS RELATION WITH GEORGIAN POLYPHONY
(ACCORDING TO THE AUDIO ALBUM – *THE MUSIC OF THE
CAUCASIAN PEOPLES – FROM THE PHONOGRAM ARCHIVES OF
TBILISI STATE CONSERVATOIRE*)

This paper is based on the Karachai, Adyghe (known in Europe as Circassian) and Abkhazian recorded materials obtained during fieldwork in Abkhazia (1956) and North Caucasus (1957). Both fieldworks were led by Georgian musicologist Vladimer Akhobadze, which are included in the audio album *Music of Caucasian peoples from the Tbilisi State Conservatory Phonographic-Archive*. In the recordings of the Abaza and Noghai peoples there are no multipart songs, neither do the specimens of homophonic songs and the repertory of songs performed with the accompaniment of an accordion show any relationship with the Georgian songs, therefore we are not going to discuss them¹.

Without taking into consideration the common Caucasian context and comparative data, it is impossible to study the origin of Georgian musical folklore. Research on the common roots of the material and the spiritual culture of the peoples living in the Caucasus has always been the focus of attention of Georgian scholars².

Special folkloristic expeditions to Abkhazia and Dagestan (1970 and 1988, Georgian Musical-Choreographic Society) were targeted at studying Georgian-Caucasian musical relations. Fieldwork in the Pankisi Gorge (1985, 1989, Tbilisi State Conservatoire) was partially connected with this issue, and there were also research trips in different periods organized by the Institute of History, Archaeology and Ethnography (1957).

Unfortunately, due to the complicated political situation it was impossible to launch other planned expeditions to the North Caucasus.

The published material fails to present a complete picture of the musical art of the Caucasian peoples mentioned above, therefore it cannot be used to fully ascertain its artistic value, though it introduces the character and specific features of these peoples' music to a certain extent. There are both earlier and comparatively later strata of musical cultures, authors' specimens among them; alongside with the most ancient songs and instrumental tunes, songs on Soviet themes also occur; sometimes the resemblance between the cultures and their mutual influence are present; in a number of cases the performers' incompetence can be observed, too.

In spite of quite a few insurmountable difficulties we face today (lack of special expeditions and relations with local highly qualified experts, ignorance of Caucasian languages, the paucity of the available material – in a number of cases we cannot even get local editions either), we were encouraged to work on the problem by the vibrant musical material. This time our goal is only to point out the cases of resemblance or difference between the North Caucasian and Georgian specimens of songs or instrumental music we have selected; the explanation of the facts of mutual influence is beyond the aims of our study.

Of all the sound recordings included in the audio album we specially singled out Adyghean, Karachai and Abkhazian specimens more or less associated with Georgian culture³. Among the Adyghean-Karachai these were mainly two-part songs, plain, basically three or four-degree, with the bass part with a strongly pronounced harmonious function (*ezhu*);

According to the musical parameters we divided the Adyghean songs into recitative, dancing, incantation and lullaby-type groups. According to their verbal text *Hatkhi's Son Mhamet* and *Goshaghagh*⁴, included in the first group, are heroic-epic songs. The song *Hatkhi's Son Mhamet* with its initial intonation, recitative-type melody, drone and voice coordination is associated with East Georgian (Kakhetian) lullabies sung by the sanctuary slaves when walking round the church in a devotional ritual; and (more rarely) with dirges accompanied by the bass part (audio ex. 1, 2). *Goshaghagh* also resembles the dirges with the bass part, though the bass part formula (I-VII-VI-I, I-VII-VI-II-I) of both Adyghean songs differs from that of the Georgian one. In the Georgian song, the recitative-type tune, as a rule, is accompanied by the bass part with two functions only (I-VII-I). The solution of the sixth degree in the first one also causes a significant change in the bass part, which, in principle, is alien to the Georgian song in general – here the sixth-degree changes into the central tone via the seventh (it should be noted in advance, that such a movement of the bass part [VI-I] is characteristic of Karachai songs as well) (audio ex. 3, 4).

The dancing-type songs, as a rule, begin with the bass part. In this respect they are close to the two-part specimens of western Georgia, namely: by the tune, structure, the basic three-degree formula (I-III-II) of the bass part; by its humorous nature the song *Khuzhe*⁵ resembles the song *Chaguna*, recorded in Lechkhumi in 1967. The Adyghean specimen differs from the Georgian one by the triple metre (in Georgian the duple metre is observed). *Khuzhe* is reminiscent of the Shavshian *Chakuna* and *Vodalia* (the bass part formula: VII-II-I) (audio ex. 5-7). The *Bride's Song*, by its structure and the bass part formula, built on interjections, greatly resembles not only West Georgian but East Georgian dancing songs as well, though in comparison with the former song it greatly differs from the Georgian by its tune. It may also be compared with the Shavshian dancing song *Patiko* (bass part formula I-II-III-II-I-VII), *Rasho Rera* and *Vorsa da Varada* (which have a more advanced bass part: I-II-III-II-I, VII-V-VI-VII). The humorous *Shagire*⁶ is closer to the Megrelian *Chaguna*, *Harira*, Shavshian and Georgian humorous songs in general. It is noteworthy that the Adyghean dancing-type songs are performed with percussion instrument – *Pkhatschit*, replaced by clapping in Georgian dancing songs.

In comparison with the Georgian songs the homophonic songs are also interesting. The incantation-type *Hantseguashe* (a song to bring rain during a drought), performed by men in unison, is one of the most ancient specimens belonging to the devotional-ritual genre of Adyghean⁷. By its descending intonation of a small-range (fourth), it resembles the Georgian two-part *Kviriola*, which has the same function (sung during a drought or stormy weather), it was recorded in the village of Etsera in 1946 (ex. 1; audio ex. 8). The incantation character of the Svan song, the dominant sounding of the fourth and its social function gave grounds to Shalva Aslanishvili, who had recorded it, to presume that “it is a remnant of the most ancient two-part singing” (Aslanishvili, 1954: 30). *Hantseguashe* is also reminiscent of an Acharian *Lazariko*, song of the children's repertory dedicated to controlling the weather, and *Mitvla Leonaze*, a Rachian song about catching birds (ex. 2; audio ex. 9).

Our interest in the cradle songs composed by M. Ordokva was caused by its closeness to the traditional Adyghean lullabies (ex. 3). Its parallel can be found in the West Georgian (Svan and Acharian) *Nana* (lullaby). At the end of every stanza the incantation word *lau-lau-lau* corresponds to the Georgian *nana*, *nanina*, *nanila*. The cadential phrase, terminating each stanza, is attested in the lullaby accompanied by the Svan Chuniri, the Acharan *Nana* recorded in the village of Didachara in 1932, is completely built on this movement; though the modal context of both songs is different from the Circassian (audio ex. 10, 11).

Another proof of Adyghean polyphonic thinking is performing the multipart song in a monophonic manner. A specimen of this is the song *Hachtuqvā*⁸. The use of the bass-part degrees (in the given case VII and

VI) in the tune, sung by one man, is very popular in Georgian singing culture as well. By this trait *Hachtuqva* reveals a closeness to the Georgian specimens of various genres (audio ex. 12, 13)⁹.

Circassian-Georgian musical parallels are also observed in instrumental music. We have singled out the devotional-ritual dancing tune *Udji*¹⁰ (performed on the accordion and percussion instruments, the tambourine and the pkhachich), which in spite of its different dynamics, by its initial tune is reminiscent of East Georgian (Kartlian) tunes, performed on the small accordion (*tsiko-tsiko*) (audio ex. 14, 15). Analogous to them is a humorous tune performed on the accordion and the drum, which was recorded in western Georgia in 1954 (audio ex. 16).

In the Karachai sound-recordings we have singled out three songs. The first one *Acheis dze Achemazi* (*Achemez, son of Acher*) is close to the Circassian songs of the same recitative type (*Goshaghagh, Mhamet, Son of Hatkh*), and to some extent resembles the Georgian *dirges with the drone*. The bass formula VII-V-II-I, is also like the Circassian one (audio ex. 17). Our attention was attracted by the drone (though more developed in comparison with the previous song) “acceptable for the Georgian logic” (VII-II-I-VII-VI-I), of the second specimen – *Tanjva* (lit.: Suffering). The harmonic interchanging of the degrees of the same function, removed from each other by the third (e.g. VII-II) is characteristic of the Georgian song as well, but a number of parameters in these two cultures present a different picture. The following song *Long Nights and Short Days* is distinguished by the octave bass part, alien to our musical tradition (by removing the upper sound of the octave this specimen might be closer to the Georgian one).

The Karachai instrumental tune *Toi* (wedding dancing tune) is also associated with the Georgian; it is performed on the accordion and the percussion instrument *khars*. Its last part reveals great resemblance to West Georgian dancing tunes, namely, the Rachian *Oghro-choghro* (audio ex. 18, 19).

A number of characteristic features, such as the descending type of the tune (quite well-developed and disguised in the Circassian), singing with open sounds, raising the performed melody, the top voice singing solo, textless singing – interjections and vowels in the bass part, glossolalias (*ha, ri, rai, rira, rirai, rara, rarira, riraida, rirarada, rav, rauri, rasha, rashi, nanina, ninana*), bring the Adyghe-Karachai singing closer to Georgian folk songs, instrumental tunes and their performing practice – in the Karachai (unlike Georgian, they are used in the upper voice, in the first stanza of the song; in such specimens the verbal text, which has a semantic meaning, begins from the following stanza. Glossolalias practically never occur in the soloist's part among Adyghean songs).

In the Abkhazian recordings we have chosen nine specimens. We have grouped two two-part devotional-ritual specimens with the incantation-type songs: *Bringing Back the Soul of the Drowned Man and a Hunting Song (dad luana)*¹¹. Both of them are an appeal: one to the deceased's soul, so that it should come back home; the other to the deity of hunting for a successful hunt. The antiquity of these specimens is attested not only by their social function but their musical parameters as well. The first song with its descending, recitative melody of the fifth range, repeated in the ostinato manner and accompanied by the simple drone, resembles incantation-type songs, also reminding us of the Kakhetian *dirges with the bass part* (audio ex. 20). The tradition of “Catching the Soul” (finding and bringing the soul back home) of the deceased (murdered or killed in an avalanche) is attested in the ethnography of the Svans and Rachians, too, but here they are performed with the accompaniment of a bowed instrument, the chuniri or the chianuri (Shilakadze, 1970: 63-64). Kakhi Rosebashvili recorded such instrumental piece for chuniri in Upper Svaneti (Rosebashvili, 1982: 24; ex. 4).

The other, the *Hurting Song*, resembles the Georgian by its bass part formula VI-VII-I. Here, too, the basic element is ostinato. It is formed by a multiple repetition of the musical nucleus – the recitative-type

melody, mainly in the range of fourth. and the three-degree bass part. Hunting songs, but three-part and far more developed, occur in the highland provinces of Georgia – Svaneti and Racha. Unfortunately a plain, incantation-type tune with the same function has not been attested in our culture.

The *Komkavshiruli* (of the Young Communist League) dancing song belongs to the group of dancing-type songs. By its musical regularities the dancing song is a specimen of traditional folklore. The word *Komkavshiruli* was added artificially, which is attested by the following fact: the simplified variant of this song, recorded in Imereti in 1954, is called *Abkhazuri* (*Abkhazian*) dancing song (audio ex. 21, 22). By its bass-part formula it resembles west Georgian (Acharian-Shavshian) dancing songs, especially *Patiko* (audio ex. 23).

Multipart songs form a separate group. They are: the two-part *Kolmeurnis Kortsili* (*collective farmer's wedding party*), *Sakortsilo sastsekvao* (*wedding dance*) and the *potpourri* of labour songs. Each of them is finished by a traditional dancing song. The first part of *Kolmeurnis Kortsili* is a typical song of the Soviet period (audio ex. 24). It is a simplified variant of the Georgian *Kolmeurneta simghera*, published in the collection *Gruzinskije narodnie pesni* (Georgian Folk Songs, 1956: 11) (ex. 5). As Gr. Chkhikvadze explains, it is one of the earliest and popular Georgian collective farmers' songs on the Rachian tune; it was recorded in Tbilisi (Georgian Folk Songs, 1956: 90) in 1936. This song was re-arranged by the composer N. Narimanidze for three-part choir and piano, by the name *Mushuri singera* (*workers' song*) was included in the series *Pesni narodov SSSR, sbornik tretii* (Songs of the peoples of the USSR, 1956: 90). It cannot be excluded that *Kolmeurnis kortsili*, recorded in Abkhazeti could be associated with this source as well. In the second, dancing part of the song the bass formulas (IV-V-VI-VII, I-V-VI-VII), characteristic of the bass part of antiphonal songs, must have been borrowed from the Svan songs of the same type.

The second dancing part of the *Sakortsilo sastsekvao* is related to the west Georgian (Megrelian) dancing song *Harira* by the ostinato bass part, the type of melody and the performing manner. By the way, it is also interesting that the Megrelian *Harira* is quite often the second part of the similar two-part composition as well (*ohohoa, harirati, voica harirati*) (audio ex. 25, 26).

As for the *potpourri* of labour songs, there are quite a few specimens of it in Georgian folk music. The *potpourri*, in general, is a later phenomenon and is associated with stage performance. The bass part of the dancing portion of the Abkhazian specimen repeats the bass part formula (IV-V-VI-VII-I) of the other side of the Svan antiphonal dancing songs. The supposed bass part of the first side is not indicated (audio ex. 27, 28).

The song about *Kharazia*, a hero of the 1941-1945 WW2, is of the urban style (music by Ivane Kortua). According to its musical regularities it may be grouped with the specimens of the western branch of urban songs based on the European major-minor key (audio ex. 29; Comp. with urban songs: *Vints givardes* (*Whom You May Love*), recorded in Imereti in 1954 (audio ex. 30) and humorous-love song *Vai Deda* (*Oh, Mom*) (Mshvelidze, 1970: 252; ex. 6). But the group performance of the upper voices deprives the song of the liberty of improvisation, placing it within the performing framework of professional choral music.

The author's song *Antitsa* attracted our attention by its mode-intonational and harmonic resemblance to the Megrelian *Chaguna*. The resemblance to the Megrelian song is further emphasized by the use of the *chonguri*, a Georgian stringed instrument (to be more exact, a group of the *chonguri* – in keeping with the Soviet collective farmers' style of massed performances) (ex. 7, audio ex. 31).

The Abkhazian wind instrument *Atcharpani*¹² is directly associated with the flute or pipe, an attribute of the shepherd's life. The tune *Paris dzoveba* (*Grazing the Sheep*), performed on the *Atcharpan*, is polyphonic, as the performer accompanies the instrumental tune with nasal crooning; the basic tune, for its part, also includes two-part fragments (as shepherds believe with the accompaniment of this instrument the sheep

graze better). the leading melody on its part, also includes two-part fragments. Nasal crooning accompanying Georgian wind instrument larchemi has also been documented; such example was recorded in the village of Muzhava, Samegrelo, in 1959 (Chijavadze, 1974: 14).

The greatest number of parallels between the North Caucasian and Georgian cultures, discussed above, were attested in comparatively simple specimens, which may refer to the common Caucasian roots of these cultures. Proceeding from this significant fact we consider it possible to create an approximate idea about some examples of ancient musical thinking, scattered throughout Georgian musical dialects.

The paper we have presented is our first attempt in studying non-Georgian cultures and their inter-connection with Georgian culture. Therefore we will be very grateful for comments and recommendations. Further conclusions can be founded only on a larger research area and a greater amount of musical material.

Notes

¹ The material collected in the audio album is preserved in the archives of the Laboratory of the Georgian People's Musical Art

² Touching upon Georgian-Abkhazian parallels **Vladimer Akhobadze** points out common features of these two cultures (solo performance of top voices and group performance of bass in two- and three-part songs, basic modes, and simple cadences), similarity of musical instruments (between Abkhazian *acherpan* and Tushetian and Pshavian tongueless *salamurti*; *apkherts*a and Svan *chuntiri*), also the influence of Georgian (Megrelian and Svan) songs on Abkhazian songs: inclusion of Svan and Megrelian songs into Abkhazian repertoire on the one side and enrichment of Abkhazian songs with Georgian elements on the other side (making them three-part, parallel vocal movements, use of Georgian Cadences and dissemination of Georgian *chonguri*). The result of this is the performance of Svan three-part round-dance songs by two voices in Abkhazian style with *apkherts*a accompaniment, adding second part (Svan variant) to Abkhazian songs, simultaneous use of Georgian and Abkhazian cadences. Akhobadze also points out one interesting similarity: Abkhazian *Azar* (the name derived from Georgian *Zari*) is performed during the ritual similar to the one encountered in Tusheti (*Dalaoba*. authors). The scholar also points out the influence of Georgian culture (Akhobadze, 1956; Akhobadze, Kortua, 1957);

According to **Shalva Aslanishvili's** observations three-part singing and the elements characteristic to Georgian drone-based polyphony are encountered in Ossetian settlements of Shida Kartli (Aslanishvili, 1954: 24). In the study of folk songs of Georgian and other North Caucasian (Chachan, Lezg, Qumukh) peoples the scholar marks out the following similarities: descending melody, glossolalia, sequential development in single-part couplet songs, solo performance of top voices and group performance of bass in two-part songs, drone bass; basic melody in middle voice surrounded by fifths in three-part songs, some chords and cadences. After the survey the author puts a question on the relation between Georgian and Caucasian musical cultures. Aslanishvili considers important to prove this by purely musical factors, as he also bases on linguistic, historical and other data (Aslanishvili, 1957);

In her survey of the results of field expedition in Adyghe (1957) **Tamar Mamaladze** mentions the existence of *salamurti* – like instrument- *k(?)ovil*, similar to which was also known as *k(?)javil* in Georgia in 17th-18th centuries (Chitaia, 1960: 193);

Vazha Gvakharia mentions many common features (polyphonic structure, harmonic thinking, the structure of modes and meters, forms of performance and traditions, principle of tune construction, parallel themes) between the music of Georgian and North Caucasian (Kabardynian, Chachan, Ingush, Qumukh, Lezg, Avarian, Abkhazian and Ossetian) peoples, this totality cannot be explained only by cultural interrelation between these peoples or mutual influence; it goes far beyond this towards their relations. The author presumes the similarity and antiquity of the musical thinking of the Georgians and North Caucasians (Gvakharia, 1963); **Otar Chijavadze** attributes the existence of the melodies of broad breathing in Abkhazian songs to the influence of Georgian song; he also points out the use of intonational phrases and parallel fifths in Abkhazian. The scholar also mentions the similarity of joining the song with nasal crooning when playing the melody on various instruments (Abkhazian *acherpan* and Megrelian *larchemi*) (Chijavadze, 1988);

Nino Maisuradze speaks about early intonational links between Adyghean and Georgian songs, the relation between Abkhazo-Adyghean, Ossetian and East Georgian melody and bass, he also mentions that the mobile bass of Abkhazian songs is the result of the influence of West Georgian complex polyphony; he speaks of the intermediary role of Abkhazian between Georgian and

Adyghean songs; points out intonational-harmonic links between Vainakh and East Georgian songs, revealed in early forms. The author marks out the oldest forms of the common cadences between Georgian and North Caucasian (Abkhazian-Adyghean, Ossetian, Chachan-Ingush, Dagestani). Maisuradze concludes that the closeness of intonational and harmonic elements of these cultures on the early stages of musical thinking, typological similarity, general Caucasian musical-intonational type indicates to the existence of general Caucasian musical culture, in the development of which Kartvelian (Georgian) tribes played substantial role (Maisuradze, 1990);

Maia Gelashvili points out the typological similarity between the music of East Georgia and North-East Caucasian peoples, also similar forms of polyphony (drone-based polyphony in East Georgia and North East Caucasus, parallel polyphony in West Georgia and North-West Caucasus) (Gelashvili, 1997: 34);

Basing on the comparative study of Georgian and North Caucasian string instruments **Manana Shilakadze** points out the principle similarity between their function, construction and string material, also inclusion of two instruments of different kinds in traditional instrumental ensemble. The scholar presumes that the Khevsuretians accepted bowed instruments from the Vainakhs, and the Rachans (boat-shaped instruments made from a whole piece of wood) from the Circassians and Karachay-Balkarains. The author points out the intonational similarity between Tushetian instrumental pieces and Chachan and Dagestani songs with instrumental accompaniment (Shilakadze, 2007)

³ Adyghe, who are often known in Western languages as Circassians, are the autochthonic population of the Caucasus. The ethnonym *Circassian* is often used in European languages to denote all the Adyghe (the Adyghe, Circassians, Kabardians with more ethnic divisions, where the name "Circassians" belong to one of the smaller groups). The Adyghean (Circassian) language belongs to the Abkhazian-Adyghe group of the Caucasian languages. The Karachai (they apply to themselves the name *Taulu*) are the people that emerged as a result of the intermixing of the local (Caucasian) highland tribes-Alans, Bulgarians and Qipchaks. The Karachai-Balkarian language belongs to the Qipchakian group of the Turkish languages. Abkhazians (applying to themselves the name *Apsua*), the autochthonic population of the Caucasus, are the North Caucasian people living in Southern Caucasus. The Abkhazian language belongs to the Abkhazian-Adyghe group of the Iberian-Caucasian languages

⁴ *Goshaghaghi* - this female proper name

⁵ *Khuzhe* – this female proper name corresponds to the Georgian name *Tetrui* (white). *Chaguna* in Colchis is a diminutive-pet form of the man's name *Chagu*, *Chakuna* is its phonetic variant.

⁶ *Shagiret* – man's proper name

⁷ *Hantseguashe*: *hantse* – wooden shovel, *guashe* – a female deity doll

⁸ *Hachtuqva* – an Adyghean family name (?). Besarion Nizharadze's notice about the Svan song *Kharajuqv Isgvi Lashgari* is not less interesting: the song describes a battle between the Svans and Kabardians during the reign of Tsiog Dadeshkeliani (end of the 18th beginning of the 19th centuries), when the governor of the Kabardians Khadajuq was wounded (Nizharadze, 1964: 130-131), presumably the Circassian and Svan songs are about the same person. The Svan song Khadajuq, but without text was documented by Dimitri Arakishvili (Arakishvili, 1950, No.26)

⁹ In Joseph Jordania's opinion, the Circassians have monophonic singing tradition and sing in unison (Jordania, 2006: 57). This consideration is unclear to us, because the audio recordings of Circassian polyphonic songs have been preserved at the archive of Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire since 1957 from the time of the filed expedition in Karachai-Circassia and accessible to everyone

¹⁰ Kabardian dance of a couple, also dispersed in Karachai-Circassia. There are two kinds of the dance – staid, smooth and dynamic (Muzikalnaia entsiklopedia, 1981: 679)

¹¹ *Dad Iuana* – Ioane's Father. *Iuana* – son of Azhveipsha deity of hunting and protector of animals, to whom hunters appealed for successful hunting. In the song he is mentioned with epithet – *Dad (Grand Father)* (Antelava, 2006: 38)

¹² *Atcharpani* – the name of the pipe; the term denotes “reed”, the plant the instrument is made of

References

- Akhobadze, Vladimir. (1956). *Apkhazuri khalkhuri simgherebi* (Abkhazian Folk Songs). Materials of 1956 field expedition, manuscript. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Akhobadze, Vladimir; Kortua, Ivan (compilers). (1957). *Abkhazskie pesni* (Abkhazian Songs). Moscow: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo (in Russian)
- Antelava, Nugzar. (2006). *Apkhazuri mitebi, ritualebi, simbolebi. Enciklopedia* (Abkhazian Myths, Rituals, Symbols. Encyclopedia). Tbilisi (in Georgian)
- Aslanishvili, Shalva. (1954). *Narkvebi Kartuli Khalkhuri Simgherebis Shesakheb, I* (Essays on Georgian Folk Songs, I) Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Aslanishvili, Shalva. (1957). “Narodnie osnovi garmonii gruzinskikh kompozitorov” (“Folk Fundamentals in Georgian Composers’ Harmony”). In: *Gruzinskaia muzikalnaia kultura* (Georgian Musical Culture). Moscow: Gosudarstvennoe muzikalnoe izdatelstvo (in Russian)
- Baragunov, Vladimir, Kardangushev, Zaramuk (compilers). (1980). *Narodnie pesni i instrumentalnie naigrishi adigov. Tom I* (Folk Music and Instrumental Tunes of the Adyghe. Vol. I). Moscow: Sovetskii Kompozitor (in Russian)
- Chijavadze, Otar (recorder). (1974). *Kartuli Khalkhuri Simgherebi. Megruli* (Georgian Folk Songs. Megrelian). Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Chijavadze, Otar. (1988). *Kartul-apkhazuri samusiko-polkloruli uretiertobani* (Georgian-Abkhazian Musical-Folkloristic Relations). Part II. Manuscript, Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire
- Chitaia, Giorgi. (1960). “Nekotore itogi ekspeditsionnoi raboti 1957 g. otdela etnographii instituta istorii AN GSSR” (“Some Results of 1957 Expedition Work of the Ethnography Department of the Institute of History of the Georgian Academy of Sciences”). In: *Masalebi Sakartvelos Etnografiatsvis, XI* (Materials on Georgian Ethnography, XI). P.189-196. Tbilisi: Sakartvelos sss metsnierebata akademiis gamomtsemloba (in Russian)
- Gelashvili, Maia. (1997). *Kartuli da chrdilo kavkasiuri musikaluri urtiertobani* (Georgian and North Caucasian Musical Relations). Diploma work. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Gvakharია, Vazha. (1963). “O drevnikh vzaimosviziakh gruzinskoi i severo-kavkazskoi narodnoi muziki” (“On Ancient Relations of Georgian and North-Caucasian Folk Music”). In: *Masalebi sakartvelos etnografiatsvis, XII-XIII* (materials on Georgian ethnography, XII-XIII). P.281-290. Tbilisi: Sakartvelos sss metsnierebata akademiis gamomtsemloba (in Russian)
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked First question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos
- Kavkasiel khalkhta musika tibilis sakhelmtsipo konservatoriis ponoarkividan* (Karachauli, noghauri, cherkezuli, abazuri, apkhazuri) [Music of Caucasian Peoples from the Audio Archive of Tbilisi State Conservatoire (Karachai, Nogha, Circassian, Abaz, Abkhazian)]. (2010). Two disc album. Tbilisi
- Kokeladze, Grigol (compiler). (1984). *Asi kartuli khalkhuri simghera* (One Hundred Georgian Folk Songs). Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)

Maisuradze, Nino. (1990). *Drevnetshe etapi razvitiia gruzinskoj narodnoj muziki (Ancient Stages of the Development of Georgian Folk Music)*. Tbilisi: Metsniereba (in Russian)

Mshvelidze, Archil (compiler, the author of introduction and notes). (1970). *Kartuli kalakuri khalkhuri simgherebi (Georgian Urban Folk Songs)*. Tbilisi: Georgian Branch of the USSR Musical Fund (in Georgian)

Muzikalnaia entsiklopedia, tom V (Musical Encyclopedia, Vol. V). (1981). Editor: Keldish, Yuri. Moscow: Sovetskaiia Entsiklopedia (in Russian)

Nizharadze, Besarion. (1964). *Istoriul-etnografiuli tserilebi, II (Historical-Ethnographic Letters, II)*. Tbilisi: Tbilisi State University Publishing (in Georgian)

Rosebashvili, Kakhi. (1982). *Kartuli khalkhuri musikis svanuri dialekti (Zogierti satseso da ritualuri simgherebis gankhila) [Svan Dialect of Georgian Folk Music (Discussion of Some Ceremonial and Ritual Songs)]*. Manuscript, archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Shilakadze, Manana. (1970). *Kartuli khalkhuri sakravebi da sakravieri musika (Georgian Folk Instruments and Instrumental Music)*. Tbilisi: Metsniereba (in Georgian)

Shilakadze, Manana. (2007). *Traditsiuli samusiko sakravebi da kartul-chrdilokavkasiuri etnokulturuli urtiertobani (Traditional Musical Instruments and Georgian-North Caucasian Ethno-Cultural Relations)*. Tbilisi: Kavkasiuri Sakhli (in Georgian)

Audio Examples

Audio example 1. Mhamet the Son of Hatkhi: Caucasian Peoples' Music discs 2-6

Audio example 2. *Ghvis Karze Satkmeli Iavnana*: Qvareli District, recorded by Mindia Zhordania, 1962. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire.

Audio example 3. *Goshaghagh*: Caucasian Peoples' Music discs 2-3

Audio example 4. *Banit Tirili*: Qvareli District, recorded by Mindia Zhordania, 1962. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire, expedition tape No.150-10

Audio example 5. *Khuzhe*: Caucasian Peoples' Music discs 1-57

Audio example 6. *Chaguna*: Tsageri District, recorder Mindia Zhordania, 1965. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire, expedition tape No.158-20

Audio example 7. *Chakunat*: ensemble *Machakhela*, audio album, recorder Giorgi Donadze. Tbilisi, 2004, No.6

Audio example 8. *Hantseguashe*: Caucasian Peoples' Music discs 2-8

Audio example 9. *Mitvla Leonaze*: Oni District, recorder Mindia Zhordania, 1962. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire, expedition tape No.145-2

Audio example 10. *Akvnis Simghera*: Caucasian Peoples' Music discs 2-9

Audio example 11. *Nanila*: expedition recordings of audio recording studio. Svaneti 2007. State Folklore Centre of Georgia. Tbi-

lisi, 2008, No. 12

Audio example 12. *Hachtuqva*: Caucasian Peoples' Music discs 1-52

Audio example 13. *Miranqula*: expedition recordings of audio recording studio. Svaneti 2007. State Folklore Centre of Georgia. Tbilisi, 2008, No. 4

Audio example 14. *Uji*: Caucasian Peoples' Music discs 2-17

Audio example 15. *Satamasho*: from the film *Rats Ginakhavs Veghar Nakhav*

Audio example 16. *Sakhumaro*: Kutaisi, recorder Edisher Savitsky, 1954. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire, expedition tape No.21-14

Audio example 17. *Achemez Son of Achei*: Caucasian Peoples' Music discs 1-3

Audio example 18. *Sakortstlo Satsekvao*: Caucasian Peoples' Music discs 2-40

Audio example 19. *Oghro-Choghro*: Traditional Performance of Georgian Folk Music; evening of instrumental music; author of the project Natalia Zumbadze. Tbilisi, 2009. Archive of the State Folklore Centre of Georgia.

Audio example 20. The return of the soul of a drowned person. Caucasian Peoples' Music discs 2-43

Audio example 21. *Komkavshiruli Satsekvao*: Caucasian Peoples' Music discs 2-40

Audio example 22. *Aphazuri Satsekvao*: Kutaisi, recorder E. Savitsky, 1954. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire, expedition tape No.22-3

Audio example 23. *Patiko*: Ensemble *Machakhela*, audio album, recorder G. Donadze. Tbilisi, 2004, No.12

Audio example 24. *Kolmeurnis Kortstli*: Caucasian Peoples' Music discs 2-37

Audio example 25. *Sakortstlo Satsekvao*: Caucasian Peoples' Music discs 2-47

Audio example 26. *Ohohoia Hariratti*: Harira. Megrelian Songs. Audio album. The International Centre for Georgian Folk Song. Tbilisi, No.22

Audio example 27. Potpourri on labour Songs: Caucasian Peoples' Music discs 2-38

Audio example 28. *Svanuri Perkhuli*: Ensemble *Georgika*, audio album, disc III-12

Audio example 29. Song about Kharazia a hero of the WWII: Caucasian Peoples' Music discs 2-39

Audio example 30. *Vints Giqvarda*: Maiakovsky, recorder E. Savitsky, 1954. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire, expedition tape No.22-11

Audio example 31. *Antitsa*: Caucasian Peoples' Music discs 2-41

მაგალითი 1. კვირილა (ასლანიშვილი, 1954: 30)

Example 1. *Kviriola* (Aslanishvili, 1954: 30)



მაგალითი 2. (ლაზარიკო აჭარა, ჩამწერი ედიშერ გარაყანიძე, 1988. ქმშმლ-ის არქივი)

Example 2. (*Lazariko*: Achara, recorder Edisher Garaqanidze, 1988. Archive of the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire)



მაგალითი 3. Кольбельная песня (Багунов, Кардангушев, 1980: 176; No.77)

Example 3. *Kolbelnaia Pesnia* (Bagunov, Kardangushev, 1980: 176; No.77)

მაგალითი 4. *მცვალებულის სულის გაშთიხურვა* (როსებაშვილი, 1982: 24)

Example 4. *Call for the soul of the deceased* (Rosebashvili, 1982: 24)



მაგალითი 5. *Песня колхозников* (Грузинские народные песни, 1956: 11)

Example 5. *Pesnia Kolkhoznikov* (Gruzinskie Narodnie Pesni, 1956: 11)

Moderato

Хор

Ут - ро на - ста - ёт, а го - ры ма - лья - чин го - нят ков;

рад ста - рый са - до - вод. мно - го нын - че бу - дет роз!

Воль - но жи - вёт на - род, креп - нет, бо - га - те - ет наш кол - хоз.

მაგალითი 6. *ვაი, დედა* (მშველიძე, 1970: 223; No.132)

Example 6. *Vai Deda* (Mshvelidze, 1970: 223; No.132)

Lento

ვა - ი, ღე - ღა, თა - ვი მტკი - ვა, ბა - ნა.

სად ა - რის შავ - ბა - ღა - ბა - რ ბა - ნა.

მაგალითი 7. ჩაგუნა (კოკელაძე, 1984: 269)

Example 7. *Chaguna* (Kokeladze, 1984: 269)

Allegretto

T. I
T. II
B.

ჩაგუნა
Chaguna

ფორტისიმო
Fortissimo

ეოს- რა- და ჩა-გუ-ნა,

ნა! ჩა-გუ-ნა- ა, ჩა-გუ-ნა, ნა!

პანკისის ხეობის ძისტების ტრადიციული მუსიკის შესწავლისათვის

როგორც ცნობილია, ქისტები საქართველოსა და მის მოსაზღვრედ, ჩრდილოეთ კავკასიაში მცხოვრებ ვეინახთა სახელწოდებაა. ვეინახები კავკასიის ძირბველი ხალხია. ძველ ქართულ წყაროებში ჩანებები/წენები (საკუთარი სახელწოდებით *ნოხნი*) ღურბუკებად ან ბურბუკებად მოიხსენიებიან, ხოლო ინგუშები (საკუთარი სახელწოდებით *ღაღლაი*) დღილეებად (მროველი, 1955: 12). ქართველი მითელები ჩანებასაც და ინგუშებსაც ქისტებს უწოდებდნენ.

ქისტების გადმოსახლება საქართველოს ტერიტორიაზე, პანკისის ხეობაში (დღევანდელი ახმეტის რაიონი) XVIII-დან დაიწყო და XIX-ის 60-იან წლებამდე გაგრძელდა. თუმცა ვეინახთა მიგრაციას საქართველოში უფრო დიდი ხნის ისტორია აქვს. ქართლის პირველმა მეფე ფარნავაზმა ცოლად ბურბუკი ქალი მოიყვანა, ხოლო მისმა შვილმა საურმაგმა ხელისუფლების განმტკიცების მიზნით, ამოსხვეული ერისთავები ბურბუკისთა გაერთიანებული ღაშქრით დაამარცხა; შემდეგ კი დღევანდელი ჩამოსახლა ბურბუკებიდან: „აჰჰარა კავკასიითურთ საურმაგ და დასხნა დიდოეთს და სვანეთს ეგრისამდე“ (მროველი, 1955: 9).

პანკისის ხეობაში ქისტების კომპაქტური დასახლება XVIII ს-ის მეორე ნახევრიდან იწყება. გადმოსახლებულმა ქისტებმა შეძლეს, შეენარჩუნებინათ მშობლიური ენა და ტრადიციები. ამავე დროს, ეხიარნენ ქართულ კულტურას და ქართულ ენასაც დაეუფლნენ. ისინი საუბრობენ ქისტური დიალექტისა და ქართლის მრაველი მიდებულ კარგონზე (მარგოშვილი, 1985: 29). ამ ორი კულტურის სინთეზის ნიადაგზე პანკისის ხეობაში წამოყალიბდა ორენოვანი ეთნიკური ერთეული ქისტების სახით.

პანკისელი ქისტების ფოფისა და კულტურის შესახებ არაერთი საყურადღებო წამოღობა გამოქვეყნებულია: მ. აბულთაშვილის, ლ. მარგოშვილის, ხ. ხაჩოშვილის, ხ. მამისიმღლაშვილის და სხვათა, რომლის წამოთავაზებაც ვრცელი ნუსხა შორს წაგვიყვანდა. შეკრებილია, ასევე, ზეპირსიტყვიერების ნიმუშები. რაც შეეხება ქისტურ მუსიკალურ ფოლკლორს, ის დღემდე შეუსწავლელია.

ჩანურ-ინგუშური ხალხური მუსიკა – როგორც გენეტიკურად, ისე ისტორიულ-კულტურული კავშირებით, ოდითგანვე დაკავშირებული იყო ქართულ ხალხურ მუსიკასთან.

ჩანურ-ინგუშური ხალხური მუსიკა შესწავლილი აქვს ნ. რემენსკის, ნ.წამოში ქურადლება გამახვილებულია ჩანურ-ინგუშური სიმღერების დამახასიათებელ თავისებურებებზე (კილიპიტი, აკოროტიკა). ჩანური სიმღერების ქართულთან ნათესაობის საკითხს შეეხო მ. ასლანაშვილი. მან გამოთქვა მოსაზრება მელოდიის, ბანის, აკოროტიკის და კადანსების (კვარტული, ქართული ანუ ეოლიური) ქართულთან ნათესაობის შესახებ; დაადგინა არატერციული აკოროსის (კვარტკინტიკაოროსის) წარმოშობის ერთგვაროვანი ბუნება და პირობები; ბევრათა სკვენტური მოძრაობა ჩრდილოკავკასიის ხალხთა ერთ-მან სიმღერებსა და ქართულ-თურქურ სიმღერებში. მკვლევარმა ეს მოზაცემები ქართულ და ჩანურ მუსიკალურ კულტურათა ნათესაობით ახსნა.

ქართული და ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები (მათ შორის, ჩანურ-ინგუშური) ეთნიკური ისტორიის, ენოლოგიის საკითხებით მიმართებაში შეისწავლა ნ. მისიურაძემ. ქართული, აფხაზური, ადიგური, ოსური, ჩანურ-ინგუშური და, ნაწილობრივ, დაღესტნური მუსიკალური ენების შედარებითი ანალიზის შედეგად, მან დაადგინა ამ მუსიკალურ ენათა როგორც გენეტიკური, ისე ისტორიულ-კულტურული კავშირები; ქართულ-ჩრდილოკავკასიური მუსიკალური ენები იმერულ-კავკასიურ მუსიკალურ ენათა ზღაპის სახით წარმოადგინა და, ამგვარად, ოდენდაც საერთო კავკასიური მუსიკალური კულტურის არსებობა დასაბუთა.

შეკრებილია, რომ ქისტების საქართველოში ჩამოსახლების, ქართულ კულტურასთან ზიარებისა და შერწყმის შემდეგ, ქისტური მუსიკა თავისი მელოდიით, აკოროტიკითა და კილოპარმონიული სტრუქტურით უფრო მეტად დაუახლოვდა აღმოსავლეთ საქართველოს როგორც მთის, ისე ბარის სიმღერებს.

IX-X საუკუნეებში ქართველმა გავლენით ვეინახებში ვრცელდება ქრისტიანობა, რაზეც მეტწილად ქრისტიანული გლეხები ჩანურ-ინგუშეთის ტერიტორიაზე. მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს,

რომ იმ პერიოდში ვეინახები იყენებდნენ ქართულ დამწერლობას, რასაც გვაფიქრებინებს თეიმურაზ ბატონიშვილის შემდეგი ფრაზა: „ქისტნი, დღლინი და ძურტუნი პირველ იყვნენ ერთია ქართულთა მომხრახნი და ქრისტიანნი“.

საბრძოლო კომუნიკაციები ვეინახებს, ხეხურებსა და თუშებს მსგავსი აქტო. ხეხურეთში ციხე-კოშკების მშენებლობისათვის დღლიდან მოპყავდათ ქისტი ხელოვნები. საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ XII საუკუნეში ქართულთა გავლენა იმდენად დიდი იყო, რომ ვეინახები თამარის სახელს არქმევდნენ ქალიშვილებს, ღამაზს ყველაღეს თამარს უწოდებდნენ.

მითოლოგიაში იდეურ ნათესავად ქართველ ამირანს ვეინახთა ფარმათა ერგება, რადგან ისიც ამირანივით კავკასიის ქედზე, ბაშლამის წვერზე მიაჯაჯა ღმერთმა სივლამ (ტაროსის ღვთაება). ვეინახურ ზეპირსიტყვიერ ფოლკლორში ხშირია ქართველი ჰაბუკების – კაი ყრბის თემა. ასევე, პირიქით: ქართულ ფოლკლორში – ვეინახებისა, რადგანაც „ევაკაციის ფასი ჩვენც ვიცოდით და ქისტ-მაც იცოდა“ (ნაგოშვილი, 2000: 47).

XVI საუკუნიდან ჩანს მითო გავრცელებას იქცეს ისლამი, მოვანიებით კი – ინგუშეთშიც ვრცელდება. მოუხლავად იმისა, რომ XIX საუკუნის ბოლოსთვის ვეინახებში საბოლოოდ დამკვიდრდა ისლამი, ძველი წარმართული თუ ქრისტიანული რელიგიის გადმოწამებით მთლიანად არ აღმოფხვრილა და მათი ისლამიან შერწყმის შედეგად შეიქმნა სინკრეტული რელიგია, გვ. „რელიგიული ისლამი“, სადაც ვეინახები ძველი ადამ-წესებისა და რწმენა-წარმოდგენების ერთგულნი რჩებიან, რაც მათ ფოლკლორშიც აღიბეჭდა.

ისლამის გაბატონების შემდეგ ვეინახურ ეპოსში ჩნდება რელიგიური ღირსის ახალი ქანრი *ნახშიბის* სახელწოდებით (*ნახში* – არაბული სიტყვიდან *ნახურ* – აღმასის ხიდზე გაიქრიალა, ანუ სიძულთან გაიქრიალა). *ნახში* იძლევა წარმოდგენას ეურანის *აიათებზე* (მუხლებზე), *ხადისებზე* (რომელშიც გადმოცემულია მუჰამედის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მომენტები) და *თაფსირებზე* (ეურანის კომენტარები) (ვიდეიშვილი, 1). ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებში ეს ქანრი უცნობია, ის მათთვის არც იყო აუცილებელი, რადგან იქ თავისუფლად ცხოვლობენ და თარგმნიან ეურანს. ჩვენმა ღვთისმეტყველებმა და თოვლივებმა კი, რომელთაც არ გააჩნდათ საკუთარი დამწერლობა და არ იცოდნენ არაბული ენა, რწმენის დანერგვის ეს გზა მონახეს.

ნახშის წარმოშობა უკავშირდება რელიგიური მოძღვრის – ქუთი ჰაჯის პიროვნებას. მისი მოწოდება მშვიდობისა და შრომისკენ იმით დაღლილ ვეინახებში დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ათი წლის ქუთი ჰაჯიმ შეასრულა *ზიქრი* – რელიგიური რიტუალი, რიტუალი როკითა და წამოძახილებით, რომელიც აქამდე სრულიად უცხო იყო ჩანეთ-ინგუშეთში. სწორედ ეს *ზიქრი* დაუკავშირდა შემდგომში მიცვალებულის დატრიალის რიტუალს და დღეს პანკსელ ისტეპმენ დამკვიდრებულია *ძიქარის* სახელწოდებით. თუმცა შეიძლება შეგვხედეს სხვადასხვა დასახელებაც: *ძიქარი*, *ძიქარი*, *ზიქარი*, *ზიქრი*.

დატრიალის რიტუალი რამდენიმე ნაწილისაგან შედგება. წრიულ, როკით (ქუნხულით) რიტუალს წინ უძღვის სიმღერა-ლოცვა გაბმული ბანით. ეს სიმღერა მელიდიორ-ინტონაციურად და მრავალხმიანობის ბურღილოვან ფორმით *ნახშ* უახლოვდება. წრიული რიტუალი კი სრულდება რიტუალურ შეძახილებით, რომელსაც აბღიერებს ფეხის ძლიერი დარტყმით. ტემპი თანდათან ჩქარდება და რიტუალი მაგიურ ელფერს იძენს. ქისტები ამას ისეთი გზებით ასრულებენ, თითქმის წინაპრთა სულების იმბოვნე მართლაც უნდა აღინიშნოს, რომ *ძიქარი* დატრიალების გარდა იმის შემდგომ, მწუხარებისას ან წინაპრთა მოხსენიების დროსაც სრულდებოდა (ვიდეიშვილი, 2).

ნიშანდობლივია, რომ ჩვენს ხელთ არსებული ქისტური სასულიერო სიმღერების მუსიკალურ-ინტონაციური და კოლო-პარამორფიული საფუძველი ხალხური მუსიკაა.

მ. აღბუთაშვილი ასე აღწერს მიცვალებულის დატრიალებას: „[...] დედაცა, ცუცები, მოტრიალები, სახლს რომ მოუახლოვდებიან, შორიდანვე იწყებენ ზარით ტირილს, ერთი მოთქმას და სხვები გრძელად და მიიმედ ბანს ეტყვიან, [...] ესთს კარგებთან ამათ შინაურები შესვლებიან ისევ ტირილით. იქ ტირილის კოლე შეიცვლება. აქედან ერთი ისევ მოთქმას, სხვები ორივე მუშტების გულზე ისტეპმენ და ერთხმად დასძახებენ: *გადაღია*. როცა მოივლებიან, შედგენ სახლში და ისევ ზარით იწყებენ ტირილს. დედაცა, ცუცები ტირილს არ აცლიან მიურიდები, შემოხეცვიან მიცვალებულს და *ძიქარს* გაუგარათავენ“ (აღბუთაშვილი, 1990: 6).

ამვე ვეინაზ მოიფიქრათ ნაწვევით აღ. ყაზბეგის *ელგუჯა*-დან სადაც მსგავსი რიტუალი აღწე-

როლი: „მოწინავე წყნარად და მშუხარეს ხმით დაიწყებდა: დღაღი და ღოუგებში (ცემით სხვები ბანს მისცემდნენ და პატარა ნაბიჯის გადადგმით წინ წაიწვედნენ. ამით ღოუგებზევე შეროკროთი და სიტყვებით ავლი, ცხელდროან მყოფი ჭირისუფლები უპასუხებდნენ...) (ორბა ხანს შემდეგ ვიღაცა დღდა-კაცმა კერნით, ხანს კანკალით დარწმუნდა: აუა და სახლში დარწმუნდოდაგან პასუხად მიიღო: აუაააააააა (აააააააა, 1986: 147).

ამ ორი მაგალითიდან ნათლად ჩანს, რომ დედაკაცების მიერ ბანით ტირილი და მომსვენ-
დამხედურთა გაპასუხება ადამ-დადა/ვადადათ საერთო კაცკასიური მოვლენა იყო.

რამდენადაც სიმღერა-ტირისი თავისი დანიშნულების გამო ნაკლებ ყვავდება და ამ დანიშნულების, ფუნქციას და შინაარსს ყველა დროში ინარჩუნებს, უნდა ვთვარაუდოთ, რომ ჩანჩურ-ინტერპიუნი მუსიკალური შემოქმედებისთვის მრავალხმიანობა იმთავითვე დამახასიათებელი იყო და არა მისი რეჟისორის შეშვლილი მოვლენა, როგორც ამას რენჩინსიუ წერს.

ნაშში და ძიქარი, ტრადიციულად, მამაკაცთა მიერ სრულდება, თუქცა ქალებიც მღვრიან. მათ ახასიათებთ გუნდური შესრულება, ხედა ხმაში ერთი მოქმედობა. ბანს ერთ გუნდად ვუბნებიან, ან რაოდენობა და მათი მოქმედებები მონაცვლეობენ. ნაშში ურთიმიო ლექსია, თუქცა, მასში მარცვალთა რაოდენობითა თანაბრდება.

რელიგიურ თემსავე შექმნილი ნაწიები ადრე არაბულ ენაზე სრულდებოდა, ამჟამად კი ქისტურ დიალექტზე სრულდება და მათში არაბულად მხოლოდ რეფერენის სახით შეირდება *და ილაჲ ილ-ლაჲ* (არ არს დამირთ თვინიერ ალაჲისა). ძიებრი კი მხოლოდ არაბულ ენაზე სრულდება. ნახის თემატიკა არ არის მხოლოდ რელიგიური. ის საერო, ყოველნაირი საჭირობითი საკითხებსაც ეხებოდა. მაგალითად, ბევრი ნაწიმა შექმნილი წიგნ-ბრუნვაა ეკსახეთში გადასახლების თემსავე, ბაშოშობის თემსავე, ომის თემსავე გეგმიდება ასევე ნაწი სახელწოდებით „თამარ მეფის სტუმრობა ბაშოშეკის“. ნახის სამოქალაქოებთან დიდი თრობა თიამაშა ყენასურმა საჭირო ყოვის ეანრმა *ილიმ* თუ *ილიში* სიტბაშესხულია სახალხო გიმრები, გადმოცემულია ხალხის იდეალები, ნაწიში სულის ოსტატების – უხთა ზემის (მიმღერების) და მათი მირიდების (მიმღერების) სულის ხმაც (კუდნისყოფა და თაფლადება) გამოხატული (საწერაშობი, 2000: 50).

მოუხედავად იმისა, რომ განსხვავებული შინაარსის უამრავი ნაშაა შექმნილია, ნაშის მუდმივი რაოდენობა ერთსა და იმავე მუდმივზე სხვადასხვა ტექნიკი იმდენად (როგორც თუშურ სიმღერებში) ახდენდა, ერთი და იგივე მუდმივი შეიძლება მსურველად განსხვავებულ ვარიანტებით. ნაშში ხშირია მუდმივის სტეკეციური განეთარება. ასევე ხშირად გვხვდება ზომის და რიტმის ცვლა. ნაშები ძირითადად მიქსოლიდრები ან ღორევი კოლოში იმდენება, ისევე, როგორც, საერთოდ, ჩინური სიმღერები (Ремченко, 1965: 7). თუმცა, შეგვიძლია ვთქვათ კიდევ სახესხვაობები:

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, *ნაზის* მფლობელის წარმოშობა გაცილებით უფრო ადრინდელია, ვიდრე მუსლიმანობის გავრცელება ევროპაში. არა ფუქსის ისიც აღსავსებელია, რომ *ნაზი* ბუროკრატული ბაზით სარგებლობს (ძირითადად ორბანთან). როგორც ვიცი, მუსლიმანებს ქაქალავს მრავალხმიანი გალობას. ევროპათა მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია კი არ დაირღვა თვით მუსლიმანურ გალობაშიც. კი. ასე რომ, პანკიული ქისებვის სახელმწიფო მუსიკა, ისევე, როგორც ლავრო, ყმაყბას მრავალხმიანობის ბურღილზე ფორმას, რომელიც ქართული მუსიკალური კულტურის ამისავედურ ქართული ტრადიციისათვისაა დამახაზიათებელი (აუდიომაგ. 1). უნდა აღინიშნოს, რომ *ნაზი* და *ბიქარი* არტეტი მუსლიმანურ ქვეყანაში ასეთი სახით არ არსებობს. ეს ორივე ეანრი მკვეთად გახალსურებული და სახეშეცვლილია ევროპაში.

საქართველოში მესხურები სიტყვების ხალხური და სასულიერო მუსიკა, ზოგადად, ეკლად მნიშვნის მატარებელია, რომელიც ჩანჩურ-ინტერპრეტაციას უკეთებს მუსიკალურ ქანს ახალითაღები (კლავიროს ან პრეზენტაციის, ბუნდონული ბანი, მელოდის სექსუალური განვითარება და სხვ.) ამავე დროს, მასში შეინიშნება ადგილობრივი – ამოსავლურ-ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების მუსიკალური-ინტონაციური და პარამეტრიული ელემენტების გავლენა, განსაკუთრებული სახალხო თემატიკა მუსიკასთან, (როგორც, მუსიკალურ-ინტონაციურად, ასევე შესრულების მანერითადაც) რის გამოც იგი, გარკვეულწოდ, ამოსავლურ-ქართული სიმღერების ინტონაციურ პრეზენტაციას უკეთებს.

დამოწმებული ლიტერატურა

- აღბუთაშვილი, მათე. (1990). პანკისელი ქისტების ფინოვარფია. გიორგი ჯაფარიშვილის პირადი არქივი, თელავი
- ახლანიშვილი, შალვა. (1959). „ქართველ კომპოზიტორთა პარმონის საფუძვლები“. წიგნში *ქართული მუსიკალური კულტურა*. თბილისი: Заря Востока
- მისურაძე, ნინო. (1983). ქართული ხალხური მუსიკის გენეზისის, წამოყალიბებისა და განვითარების პრობლემები. სადისერტაციო ნაშრომი ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად (სპეციალობები: ეთნოლოგია, მუსიკისმცოდნეობა). საქართველოს სამეცნიერო აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი
- მისურაძე, ნინო. (1989). *ქართული ხალხური მუსიკა და მისი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ასპექტები*. თბილისი: მეცნიერება
- მაკალათია, სერგი. (1984). *ჩეხურეთი*. თბილისი: ნაკადული
- მარგოშვილი, ლეილა. (1985). პანკისელი ქისტების წეს-ჩვეულებები და თანამედროვეობა. თბილისი: მეცნიერება
- მროველი, ლეონტი. (1955). *ქართლის ცხოვრება*. რედაქტორი: ყაუხჩიშვილი, ს. თბილისი: სახელგამი
- ხანგოშვილი, შექა. (2000). *ვაინახთა საგმრო ეპოსი*. თბილისი
- ხანგოშვილი, ხასო. (2005). *ქისტები*. თბილისი
- ყაზბეგი, ალექსანდრე. (1986). *ელგუჯა*. ქართული პროზა, წიგნი XI. თბილისი: საბჭოთა საქართველო
- Речменский, Николай. (1965). Музыкальная культура Чечено-Ингушской АССР. Москва: Музыка

აუდიომაგალითები

- აუდიომაგალითი 1. *დედამთილის დაქირება*. აუდიოალბომი: ნანინა. *ქალთა ფოლკლორული ინსამბლი*. (2008). ბილიკი 08. თბილისი

ვიდეომაგალითები

- ვიდეომაგალითი 1. *ნახში მატეკლის წყნის დროს*. ბორის მარგველაშვილის პირადი არქივი, პანკისის 1987 წლის ექსპედიციის მასალები
- ვიდეომაგალითი 2. *ზიქარა მამაკაცების სამკლოფიარო რიტუალი*. ბორის მარგველაშვილის პირადი არქივი, პანკისის 1987 წლის ექსპედიციის მასალები

**ON THE STUDY OF THE TRADITIONAL MUSIC OF THE
KISTS (CHECHENS AND INGUSHES) FROM THE
PANKISI GORGE OF GEORGIA**

Kists is the Georgian traditional name of the Vainakh people (Chechen and Ingush people) living in Georgia and in neighbouring Northern Caucasus. Vainakhs are an ancient people of the Caucasus. In old Georgian sources they are mentioned as Chachans/Chechens (Chechens refer to themselves as Nokhchi), Durdzüks or Dzurdsuks, and Ingushetians (they refer to themselves as Ghalgha.), who were known in Georgia as Ghligivs Georgian highlanders are called both Chechens and Ingushetians *Kists* (Mroveli, 1955: 12).

The resettlement of Kists in the territory of Georgia, in the Pankisi Gorge (today's Akhmeta district) began in the seventeenth century and continued until the 1860s. The Vainakhs' migration to Georgia has a longer history however. The first King of Georgia Pamavaz (3rd century BC) married a Dzurduk woman, his son Saurmag defeated the rebellious Eristavis (Dukes) with the help of the united army of Dzurdzüks and Ossetians; subsequently he brought his relatives on his mother's side to Georgia from Dzurduketi and settled them there... "Saurmag took them away from the Caucasus and brought and settled them in Didoeti and Svaneti, as far as Egrisi" (Mroveli, 1955: 9).

The compact settlement of the Kists in the Pankisi Gorge began in the latter half of the eighteenth century. The resettled Kists managed to retain their native language and traditions. At the same time they got acquainted with Georgian culture and learned the Georgian language as well. They speak the jargon stemming from the fusion of the Kistian dialect and the Georgian language (Margoshvili, 1985: 29). On the basis of the synthesis of these two cultures a bilingual ethnic entity of Kists came into being in the Pankisi Gorge.

Many interesting ethnic works have been published about the culture and everyday life of Kists by M. Margoshvili, M. Albutashvili, Kh. Khangoshvili, Kh. Mamisimedashvili and others (to list all of them would take too much space). Many specimens of oral folklore material have also been collected.

As to the Kistian musical folklore, it has not yet been studied on a serious basis.

The Chechen-Ingush folk music both genetically and by its historical-cultural relations has been linked with Georgian folk music since prehistoric times.

Chechen-Ingush folk music has been studied by N. Rechmensky. In his work the author's attention is focused on the characteristic features of Chechen-Ingush songs (scales, chords)... The question of kinship between the Chechen and Georgian songs was dealt with by Georgian scholar Shalva Aslanishvili. He proposed a similarity between Georgian and Chechen-Ingush melodies, movements of the bass part, chords and specific cadences (e.g., the fourth cadence, Georgian [Aeolian] cadence). He also defined the similar nature and conditions of the origin of the non-third chord (fourth-fifth-chord), as well as the sequential motion in the homophonic songs of the North Caucasian people and in Georgian-Tushetian songs. Aslanishvili explained these similarities by the ancient kinship between the Georgian and Chechen music.

The relationship between Georgian and North Caucasian musical languages (including Chechen-Ingush), in relation to the issues of the ethnic history and ethnogenesis were studied by Nino Maisuradze. On the basis of the comparative analysis of the Georgian, Abkhazian, Adyghe, Ossetian, Chechen-Ingush and partially of the Daghestanian musical languages, she determined both the genetic and historical-cultural links between them; she presented Georgian and North Caucasian musical traditions as a family of the Iberian-Caucasian musical languages, thus confirming the existence of a former common Caucasian musical culture.

Understandably, after the settling of Kists in Georgia, their acceptance of Ge-organ culture and fusion with it, Kistian music came closer to the music of both highland and lowland Georgian in its melodies, chordal and harmonic structure.

In the ninth-tenth centuries, mostly through the influence of Georgians, Christianity spread among the Vainakhs; it is testified to by the presence of Christian churches in the territory of Chechen-Ingushetia.

Some scholars think that at that peri-od Vainakhs used the Georgian alphabet, which is suggested by Prince Teimuraz's (18th-19th century) following phrase, "Kists, Ghlighvs, Dzurdziks were the first to become Christians and speak the Georgian language".

The defensive towers of Vainakhs, Khevsurs and Tushetians are similar. In order to build towers and fortresses Khevsurians brought Kistian builders from Ghilgho. Of interest is the fact that in the twelfth century the influence of Georgians was so great that they named their daughters after Queen Tamar. They also gave the name "Tamar" to bridges and even to beautiful flowers.

In Vainakh mythology Pharmat is an ideological counterpart of Amiran, a Ge-organ mythical hero, as he, like Amiran, was chained to the Bashlam mountain peak in the Caucasian mountains by the God Siela (the God of weather). In Vainakh oral folklore the theme of Georgians as valiant and chivalrous warriors occurs quite frequently. Similarly, in Georgian folklore it is the theme of Vainakh warriors, "since both Kists and ourselves knew the value of worthy men very well".

In the sixteenth century Islam began to spread in Chechnya, subsequently the same process started in Ingushetia. In spite of the fact that by the end of the nineteenth century Islam had finally gained ground among the Vainakhs, the remnants of the old Pagan and Christian religions were not entirely eradicated and as a result of their blending with Islam a new syncretistic religion, the so-called "traditional Islam" emerged, where the Vainakhs have remained loyal to their old customs and traditions.

After having adopted Islam a new genre of religious lyrics by the name *Nazm* (Nazm – an Arabic word derived from the word *Nazm-um* – lit: "tinkled on the diamond bridge", i.e. the sound of a song tinkled) appeared in the Vainakh epos. *Nazm* gives an idea of the ayah (verses) of the Quran, *Hadith* (representing the episodes of Mohammed's life and activities and *Thaphsirs* (commentaries on the Koran) (video ex. 1). This genre is unknown in the countries of the Near East, as is was never necessary for them, because there they read and translated the Koran without difficulty. But Chechen theologians, who did not have a written language of their own and did not know the Arabic language, found this way convenient for introducing and consolidating the new faith.

The emergence of *Nazm* is associated with the name of Kunth Haji, a religious leader. His appeal to people for peace and work was very popular with the Vainakhs, who were tired of wars. At the age of ten Kunth Haji performed a religious ritual *Zikr*, with rhythmic rocking and exclamations, previously quite unknown in Che-chen-Ingushetia. It was *Zikr* which was subsequently associated with the ritual of lamentation, which is very popular with the Pankisi Kists by the name of *Dzikhar*, though we may come across other names as well: *Dzikhar*, *Dzigar*, *Zikhar* and *Zikr*.

The lamentation ritual consists of several parts. The jogging ritual, performed round a circle, is preceded by a song-prayer, accompanied by a long drawn-out drone. This song is nearer to the *Nazm* with its drone form of multipart singing and melodic-intonational character. The circular ritual is accompanied by exclamations, intensified by the loud stamping of feet. The tempo becomes faster and the ritual acquires elements of magic. Kists perform it with such zeal as if they were summoning the souls of their ancestors. It should be noted that *Dzikhar*, apart from mourning, was also performed after a war, during a period of grief and when commemorating their ancestors (video ex. 2).

It is important to note that the musical-intonational and mode-harmonic foun-dation of the Kistian religious songs is folk music.

This is how M. Albutashvili describes lamentation for the deceased, "The wo-men, the mourners, when approaching the house, at some distance, begin bewailing aloud, one lamenting and the others providing the long drone... at the courtyard gate they are met by the family members of the deceased, who are also lamenting. There the manner of the mourning changes. One of them goes on bewailing, the others, hitting their chests with their fists, exclaim loudly *Vaidadai*. When they get tired, they enter the house and again begin lamenting loudly. The miurids do not allow the women to go on mourning; they surround the deceased and begin to perform *Dzikhar*" (albutashvili, 1990: 6).

Here I would like to present an excerpt from Al. Qazbeg's *Elguja*, where a similar ritual is described: "The leader began *Dadai* in a calm, mournful voice, and the others, slapping their cheeks, began the base and move forward by small steps. The mourners, sitting near the deceased, also slapped their cheeks answered *Adai* [...]

After some time one of the women, groaning, uttered Avai' in a shaking voice and those, remaining in the house answered *Av-dadai'*" (Qazbegi, 1986: 147).

These two examples clearly show that the women's mourning accompanied by the drone and the responding *Adai-dadai/vadadai* by both those who were in the house and those who came, was an all-Caucasian phenomenon.

As the dirge, due to its function, is less changeable and retains its meaning, content and aim at all times, it can be presumed that polyphony was characteristic of Chechen-Ingush music from the very beginning, and it was not a post-communist-revolution phenomenon, as was suggested by Rechmnski.

Traditionally *Nazm* and *Dzikhar* are performed by men, though sometimes women also sing them. These are choral songs, with one singer performing the top melodic part. The bass part is performed by the choir, or two choirs and their leading singers perform alternately. *Nazm* is without rhythm, but the number of syllables in it are equal.

Earlier, the *Nazms*, created on religious themes, were performed in the Arabic language, but now they are performed in the Kistian dialect, the Arabic being repeated only as a refrain: *la ilah il-la Allah* (there is no other God but Allah). The *Dzikhar* is performed only in Arabic. The *Nazm* themes are not only religious. They may touch upon other issues significant for Vainakhs. For instance many *Nazms* were created on the theme of deporting Chechen-Ingushetians to Qazakhstan (an event that took place during WW2), about the motherland and wars. There is also the *Nazm* "Queen Tamar's Visit to Dzurdzukethi". A great role in the formation of the *Nazms* was played by the genre of the heroic epos – Ili. If in the Ili popular heroes are exalted and people's ideals are represented, in the *Nazms* the spiritual strength, staunchness of will of the masters of spirit – *Usthazs* (spiritual leaders) and *Miurids* (their acolytes) are expressed (Khangoshvili, 2000: 50).

In spite of the fact that there are numerous *Nazms* which differ in their content, the melodies are very few. Different texts are sung to one and the same melody (like Tushian songs). At the same time one and the same melody can be performed in different variants. A sequential development of the tune in the *Nazm* is quite frequent, the alteration of the meter and rhythm also occurs quite often. *Nazms* are mainly sung in the Dorian and Mixolydian scales, like Chechen songs in general (Rechmnsky, 1965: 7), though I have come across a variant of the Pshavian mode as well (a Phrygian scale with a major sixth, specific to the region of Pshavi in the Eastern Georgian mountains).

As has been said above, the *Nazm* melody originated much earlier than the time of the Islamization of Vainakhs. This is corroborated by the fact that the *Nazm* is accompanied by the drone. As we know, Moslem religion discourages and sometimes forbids multipart chanting. But the Vainaks' tradition of multipart singing survived even in Moslem chanting. Therefore, the spiritual music of the Pankisi Kists, like their secular music, is based on drone polyphony, which is characteristic for the east Georgian singing traditions (both plain and mountain regions) (audio ex. 1).

It should be noted that these forms of the *Nazm* and *Dzikhar* in this form do not occur in any other Moslem country. This genre has greatly changed, or "folklorized" to gradually become a part of Vainakh folklore.

The folk and spiritual music of the Kists living in Georgia generally has the same features as are characteristic of Chechen-Ingush music (scales, presence of the drone, the sequential development of the melody etc.). At the same time it also manifests the influence of the musical-intonational and harmonic elements of the local east Georgian mountain folk singing, and especially the closeness to Tushetian traditional music (both musically, intonationally and by the manner of performing), due to which, to some extent, Kist music falls within the intonational area of east Georgian songs.

References

- Albutashvili, Mate. (1990). Pankiseli kisteibis etnografia (Ethnography of the Kists from Pankisi Gor-ge). Giorgi Javakhishvili's personal archive, Telavi
- Aslanishvili, Shalva. (1995). "Kartvel kompozitori harmoniis safudzvebi" ("Fundamentals of Georgian Composers' Harmony").

In: *Georgian Musical Culture*. Tbilisi: Zaria vostoka

Maisuradze, Nino. (1983). *Kartuli Khalkhuri Musikis Genezis, Chamoqalibebisa da Ganvitarebis Problemebi* (Problems of Genesis, Formation and Development of Georgian Folk Music). Dissertation work for Doctoral degree (in ethnology and musicology). Javakhishvili Institute of History, Archaeology and Ethnography of the Georgian Academy of Sciences

Maisuradze, Nino. (1989). *Kartuli musika da misi istoriul-etnografiuli aspekti* (Georgian Music and its Historical-Ethnographic Aspects). Tbilisi: Metsniereba

Makalatia, Sergi. (1984). *Khevsureti (Khevsureti)*. Tbilisi: Nakaduli

Margoshvili, Leila (1985). *Pankiseli kistebi tses-chveulebebi da tanamedroveoba* (Ritualism of the Kists from Pankisi and Modernity). Tbilisi: Metsniereba

Mroveli, Leonti. (1955). *Kartlis Tskhovreba (History of Georgia)*. Editor: Qaukhchishvili, S. Tbilisi: Sakhelgami

Khangoshvili, Meka. (2000). *Vainakhta sagmiro eposi* (Heroic Epos of the Vainakhs). Tbilisi

Khangoshvili, Khaso. (2005). *Kistebi (The Kists)*. Tbilisi

Qazbegi, Alexandre. (1986). *Elguja (Elguja)*. Georgian Prose, vol.11. Tbilisi: Sabchota Sakartvelo

Rechmensky, Nikolai. (1965). *Muzikalnaya kultura checheno-ingushskoy ASSR*. (Musical Culture of Chechen-Ingush Autonomous Soviet Socialist Republic). Moscow: Muzika

Audio Examples

Audio example 1. *Dedamtilis datireba* (Mourning over deceased mother-in-law). Audio album: *Nanina. Woman's folks ensemble*. (2008). Track 08. Tbilisi

Video Examples

Video example 1. *Nazmi, sung when scutching wool*. From Boris Margvelashvili's personal archive, materials of field expedition in Pankisi, 1987

Video example 2. *Zikar. Male lamentation ritual*. From Boris Margvelashvili's personal archive, materials of field expedition in Pankisi, 1987

სამხმობანი სიმღერების გაერთიანების საპარტეზლოს
ძარბაზი მუხიკალურ ფოლკლორში (რამა ლა სპანია)

გასულ საუკუნეში საქართველოში დიდ კატაკლიზმებს ჰქონდა ადგილი, რამაც მნიშვნელოვანი კვალი დააჩინა ფენომენს, რომელსაც, ერთი შეხედვით, თითქოს, იმანენტურად უნდა ახასიათებდეს „მუდმივი ცვალებადობა“. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ იგი ვერ ეგუება ისეთ ცვლილებებს, სწორედ ამ „ცვალებადობის“ რეგლამენტაციას რომ ახდენს. მხედველობაში მაქვს ქართული ტრადიციული მუსიკა, რომელმაც, ერთდროულად, განიცადა საზოგადოებრივი ცხოვრებაში მომხდარი პოზიტიური (მაგალითად, ყოფითი პრობლემების გაუმჯობესება, შრომის პროცესის მექანიზაცია და სხვ.) და ნეგატიური (ტოტალიტარული იდეოლოგიის გაბატონება აღმავლის საქმიანობისა და აზროვნების ყველა სფეროზე) მოვლენების გავლენა, რაც სპეციფიკურად აისახა მისი განვითარების თავისებურებებზე.

ჩემი გამოსვლის მიზანია, შევეცადო, გავარკვიო, რა ცვლილებები განაპირობა საზოგადოებრივი ცხოვრების ამ ტენდენციებმა და როგორ აისახა ისინი დასავლეთ საქართველოს მთის რეგიონებში მცხოვრები თემების ტრადიციულ აზროვნებაში. ყურადღებას ვამახვილებ მხოლოდ ერთ საკითხზე – მუსიკის არსებობის მრავალმხიანი ფორმების ერთმანაბრობით ნაწარმოებებზე და პრობლემას წარმოვიჩინე დასავლეთ საქართველოს მთის კუთხეების – რაჭისა და სვანეთის მაგალითზე.

როგორც ცნობილია, ფოლკლორის სიცოცხლისუნარიანობა რამდენიმე ფაქტორი განაპირობებს: 1) მემკვიდრეობითობა, რომელიც აწეობს წარსულიდან აკეწვრებს; 2) ვარიანტობა, რომელიც საზოგადოების ხალხის შემოქმედებით იმპულსებით და 3) შერწყმითობა, ანუ იმ ფორმების შერწყმა, რომლითაც ფოლკლორული ნიმუში ინახავს თავს. კომპოზიტორული მუსიკისაგან განსხვავებით, რომელსაც საზოგადოება მზა სახით იღებს და ცვლილებებს არ ექვემდებარება, ხალხურ მუსიკას ხელახლა-წარმოება (re-fashioning), ხელახლაქმნადობა (re-creation) ანიჭებს ტრადიციულ ხასიათს (Grove, 1995: 693). ცხადია, სწორედ ამ „მუდმივად ცვალებადი“ პროცესის შედეგია, რომ საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში დღემდე ქმნიან სიმღერებს, მათ შორის, როგორც სამხმანს, ისე უხეველესი სამხმანი სიმღერების ერთმანაბრ ვარიანტებს საკრავის თანხლებით.

გარკვეა, რომ ასეთი შემთხვევები განსაკუთრებით ხშირია მთის რეგიონებში. ამჯერად ჩემი ყურადღების არგულშია რაჭა და სვანეთი. კვლევის გაწარმოებ რამდენიმე სიმღერის – რაჭული *ყურშლის*, *სანადიროს*, სვანური დავლა *კოჯას ხელდეკაღუს*, *ბაღ ბეთქელის*, *სიმღერა მონადირეებზე* – მაგალითზე. ერთმანეთს ვადარებ ამ სიმღერების სხვადასხვა ვარიანტებს, რომელსაც სამ ჯგუფში ვაერთიანებ: 1) უთანხლებო სამხმანი ნიმუშები (აუდიომაგ. 1, 4, 7), 2) სამხმანი ნიმუშები საკრავის თანხლებით (აუდიომაგ. 2, 5, 8), და 3) ერთმანაბრ ნიმუშები საკრავის თანხლებით (აუდიომაგ. 3, 6, 9). ჩემი მიზანია, სამხმანი სიმღერების გავრთხმანების პროცესის დინამიკაში წარმოვადგინო, ამ პროცესის მიხედვების დადგენა და მის ბუნებაში გარკვევა.

ხელოვნების სინკრეტისმის პერიოდის მკვლევრები საეჭვოდ არ მიიჩნევენ იმ დებულებას, რომ უხეველესი ხალხური შემოქმედება, საზოგადოების კოლექტიური უსოფრეობიდან გათმობინარე, გუნდური იყო, ორპირული წყობა კი რესპონსორული შესრულების უხეველესი ტრადიციული იდენტის სათავეს (გარბანიძე, 1988). ზოგიერთი მკვლევარი კიდევ უფრო შორს მიდის და მრავალმხიანობის ნამოყვანების სათავედ დიალოგს მიიჩნევს (ზემცოვისკი 1988, 2006; კორდანი 2006). გარდა ამისა, უდავოა სა-

ფერხული შესრულების უძველესი წარმოშობა.

ჩემი მიერ სახალხო ჯგუფის სიმღერების პირველი ჯგუფის ვარიანტები რესპონსორული, სოლისტის საწყის ფრაზას ორი გუნდის დიალოგური მონაცვლეობა მოჰყვება, სრულდება ფერხულით, საკრავიერი თანხლების გარეშე. მაგალითი სინკრეტული ხასიათი აქვთ, სწორედ ამის გამო ისინი აღნიშნული სიმღერების უძველესი ვარიანტებად მიმანია (აუდიომაგ. 1, 4, 7), მეორე ჯგუფში გაერთიანებული სამხმარის სიმღერები, რომლებიც საკრავის თანხლებით სრულდება, რადგან, მკვლევართა აზრით, საკრავის პარტია სასიმღერო ნიმუშებზე მოგვიანო დანაშრევის წარმოადგენს ამ ჯგუფში ორი ქვეჯგუფი გამოყოფა: ა) სიმღერები, რომლებიც უძველესი ვარიანტებისაგან მხოლოდ საკრავიერი თანხლების დამატებით განსხვავდება. მაგალითად: რატული *მინდორ-მინდორ* (ჭიანური) და *სანადირო* (უთანხლები), *ქეციხისელი იფანე* (ჭიანური) და *ქერში* (უთანხლები), სვანური დალა *კოჯას ხელევაკელე* (ჭუნირის თანხლებით და უთანხლები) და ა.შ. ვლ. ასობაძის თქმით, ასეთი სიმღერები, ფაქტობრივად, აქველის გადამღერებას წარმოადგენენ და არა ახალ სიმღერებს“ (ასობაძე, 1957: 22); და ბ) სიმღერები, რომლებშიც საკრავის პარტია სოლისტის ფუნქციას ასრულებს, ძირითადად, ერთპირული და ფერხულის გარეშე სრულდება. აქედან გამომდინარე, ა) ქვეჯგუფის ნიმუშები უძველესი სიმღერების განვითარების პირველ ეტაპს ასახავს, ხოლო ბ) ქვეჯგუფის სიმღერები, რომლებშიც საკრავის პარტია იმდენად ორგანულად ჩართული, რომ სიმღერას სტრუქტურას უცვლელს და საფერხული ბუნებას აკარგვინებს, აღნიშნული სიმღერების განვითარების მომდევნო ეტაპია.

აღნიშნული სიმღერების მესამე ჯგუფი საკრავით თანხლებულ ერთხმანი ნიმუშებს აერთიანებს. სვანი და რატული ინფორმაციების გადმოცემით, ასეთი სიმღერები წყნს უახლოეს წარსულში შეიხსული (აუდიომაგ. 3, 6, 9), მათში, ძირითადად, შენარჩუნებულია უძველესი, სამხმარის ვარიანტის შინაარსი და ექსოტური განწყობა, გარკვეული ნათესაობა იგრძნობა მდლიდისაშვ, თრქვა, აშკარა იმპროვიზაციული თავისუფლება, როგორც ვერბალურ, ისე მუსიკალურ ტექსტში. ვერბალური ტექსტი გაცილებით ვრცელია და სრულყოფილი, შესაძლებელია, შემსრულებელმა იგი თავისუფალი ფორმით გადმოსცეს და მისთვის ცნობილი დეტალებით გაამდიდროს. იგივე შეიძლება ითქვას მდლიდისაშვც, რომელიც შემსრულებლის იმპროვიზაციული ნიჭის წყალობით შეიძლება ისე იქონს შეცვლილი, რომ მასში ძნელად იცნობოდეს პირველწყარო (მაგალითად, სვანური დალა *კოჯას ხელევაკელე* (აუდიომაგ. 1, 2, 3), *ბაილ ბეთქელ* (აუდიომაგ. 4, 5, 6), *სიმღერა მონადირეებზე*, რატული *შვიო ქერში* (აუდიომაგ. 7, 8, 9) და სხვ.).

ასეთი იმპროვიზატორი შემსრულებლებიდან რატაში განსაკუთრებით ცნობილი ყოფილა ოსია მერტრეველი. როგორც ამ უკანასკნელის შთამომავალმა, რატული მუსიკალური ფოლკლორის შესახებ მცოდნე, რატაში დაბადებულმა და გაზრდილმა ახალგაზრდა მძღვრელმა თორნიკე სხიერელმა მომთხრო, ოსია მერტრეველი თითქმის ყველა რატულ სიმღერას ამბობდა ერთ ხმაში ჭიანურზე (ინტერვიუ, 2010). სვანეთში ასეთი შემსრულებლებიდან ცნობილია დავით ნიკურიანი, რომელიც საექსპედიციო ჩანაწერებში არაერთ სვანურ სამხმარის, საფერხული სიმღერას ასრულებს ერთ ხმაში ჭუნირის თანხლებით.

საინტერესოა, რამ განაპირობა სამხმარის სიმღერების ერთხმანი ვარიანტების ყოფაში დამკვიდრება:

1) ერთ-ერთი მოტივაცია/მიზეზი სამხმარის სიმღერის ერთხმანიად შესრულებისათვის, ესაა ხმების უკმარისობა შესრულების მომენტში. როგორც ცნობილია, ექსპედიციები საქართველოს მთიან რეგიონებში ძირითადად ზაფხულში იწყებოდა, როცა ახალგაზრდების უმრავლესობა საშუალოდ იყო წასული და ექსპედიტორის სახლში მხოლოდ ქალები, ბავშვები და მოხუცი მამაკაცები ხვდებოდნენ. თორნიკე სხიერელის გადმოცემით, ასეთ შემთხვევაში, მოხუცები ცდილობდნენ, შეძლებისდაგვარად

რად შესრულებინათ სამხიანი სიმღერები, ერთ ხმას თავად იტყოდნენ, დანარჩენი ხმების დანაკლისს კი საკრავით ავსებდნენ, რომელზეც ბანის პარტიასთან ერთად ერთ-ერთი ზედა ხმაც ევლიდა. თუ მცდელობა წარმატებული იქნებოდა, ამგვარი ვარიანტი სამხიანის მსგავსად ვრცელდებოდა ხალხში.

2) საყვარადღობო, რომ აღნიშნული ერთხიანი ნიმუშების აბსოლუტური უმრავლესობა ძალიან ცნობილი და ხალხში პოპულარული სამხიანი სიმღერების საფუძველზეა შექმნილი. სწორედ ამის გამო, საფიქრებელია, რომ ასეთი ნიმუშების შექმნა ცალკეული, იმპროვიზაციული ნიჭით განსაკუთრებით გამორჩეული მომღერლების მიერ ხალხისათვის საყვარელი სიმღერის „გათავისუფლება“, მასში სუბიექტური მომენტის გამოხატვის მოთხოვნილებით იყო ნაკარნახევი, რისი განხორციელებაც ყველაზე წარმატებით კამერულ პირობებში, საკრავის თანხლებით სიღრმე შესრულებითაა შესაძლებელი. ამგვარად, შესაძლოა, თავდაპირველად სამხიანი სიმღერის „იძულებითმა“ გაერთიანებამ ასეთ შესრულებაში სუბიექტის მიერ საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციის გამოვლენის შესაძლებლობის გაცნობიერება და საბოლოოდ საკრავით თანხლებული ერთხიანი სიმღერების მაღალმხატვრული ნიმუშების შექმნა განაპირობა.

როგორც ვხედავთ, ორივე მიზეზი სოციალურ გარემოში მომხდარმა ცვლილებებმა განაპირობა. პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ახალი დროის სინდრომთან – როცა საზოგადოებაში არსებობს მოთხოვნილება და შესაბამისი ინსტიტუტები, რომლებიც ამ მოთხოვნილებას პასუხობენ – საველე ექსპედიციებში იქნენ არამატერიალურ კულტურულ მემკვიდრეობას, ამ შემთხვევაში, ფოლკორულ ნიმუშებს და მცენიერულად სწავლობენ მას. ასეთ შემთხვევაში ტრადიციის მატარებელს უხდება გარემოებებთან შეგუება და, შესაბამისად, თავისი პარტნიორების ჩანაცვლება საკრავზე შესრულებული სხვა ხმებით.

მეორე შემთხვევაშიც ახალი დროის სინდრომი მოქმედებს – როგორც ცნობილია, XX საუკუნემ წინა პლანზე ადამიანის, ინდივიდის პრობლემა წამოსწია. სწორედ ამასთანავე დაკავშირებული ინდივიდის თვითგამოხატვისაკენ, საკუთარი თავის შეცნობისა და საკუთარი შემოქმედებითი უნარების რეალიზაციისაკენ სწრაფვა. შეცვლილმა გარემომ ადამიანის ფსიქოლოგიაშიც შესაბამისი ცვლილებები და მის მსოფლმხედველობაშიც ძირეული გარდატეხა გამოიწვია.

ამიტომ, ტრადიციულ ყოფიმა მომხდარმა ცვლილებებმა ბუნებრივად შეუწყო ხელი გარკვეული ჯანრის სიმღერების სოციალური კონტექსტიდან ამოვარდნას, რის გამოც მათ დაკარგეს პირველადი ფუნქცია და, შესაბამისად, ოდესღაც საწესო-რიტუალური ჯანრის საფუნდო სიმღერა დღეს ბალადური ტიპის, საკრავზე დამღერებულ ერთხიან ნიმუშად მოგვევლინა.

სიმღერის პირველადი ფორმის შენარჩუნებისათვის სოციალური კონტექსტი რომ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ამასზე მეტყველებს ერთხიანი სიმღერების გამრავალხმიანების ფაქტებიც ანუ წყნის მიერ წარმოდგენილი პროცესის საპირისპირო პროცესი – ნ. კალანდაძე განიხილავს რა ქართული აკვნის ნაწებს, თვლის, რომ ისინი ერთხიანი მხოლოდ სოციალური დანიშნულების გამოა, ხოლო „სოციალური ფუნქციის შეცვლა და კოლექტიური შესრულება მრავალხმიან ნაწებს წარმოქმნის“ (კალანდაძე, 1987: 130).

ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოა იოსებ ჟორდანიას დაკვირვება მრავალხმიანობის გაჩენისა და გაქრობის პროცესებზე კაცობრიობის მუსიკალური კულტურის ისტორიაში. „მრავალხმიანობის გენეზისის „სტადიალური თეორიის“ შესაბამისად, მრავალხმიანობის გაჩენის ფაქტები გაცილებით უფრო მრავალრიცხოვანი უნდა იყოს, ვიდრე მრავალხმიანობის დაკარგვისა“ (ჟორდანი, 2006: 49) – წერს იგი, თუმცა, გულისხმობს ძიების მიუხედავად, მჭიდვარმა საერთოდ ვერ მიაკვლია ისეთ შემთხვევებს, სადაც „დადასტურებული იქნებოდა თუნდაც ერთ რომელიმე ტრადიციულ კულტურაში მრავალხმიანობის ადმოცენება ერთხიანობის შინაგანი განვითარების შედეგად“ (ჟორდანი, 2006:

50), მაშინ, როცა მრავალხმიანი ტრადიციების დაკარგვის ისტორიულად დასაბუთებული ფაქტები მან მრავლად მოიპოვა მსოფლიოს სხვადასხვა რეგიონში. აქვე უნდა ითქვას, რომ ამ რეგიონებიდან ზოგიერთში მრავალხმიანობა საერთოდ დაიკარგა (მაგ: ბრიტანეთისა და სკანდინავიის რამდენიმე ქვეყანაში, ლიტვაში, ესტონეთში, მაკედონიაში და ა. შ.), ზოგან კი „შკარად შეიმჩნევა მრავალხმიანობის ტრადიციის დასუსტების ტენდენცია – ის სიმღერები, რომლებიც 70-იან წლებში ოთხ ხმაში სრულდებოდა, დღეისათვის მხოლოდ სამ და ზოგჯერ ორ ხმაში სრულდება“ (ჟორდანია, 2006: 49).

საქართველოს მაგალითზე, მრავალხმიანი აზროვნების ხნიერებისა და მრავალხმიანობის ტრადიციის სიმკვრივიან გაბოძდინარე, ვფიქრობ, წარმოდგენილია ამ ფენომენის გაქრობის საშიშროება, თუმცა, ჩემი აზრით, სამხმინი სიმღერების გაერთხიანების ტენდენცია, შესაძლოა, გარკვეულწოდ ზემოაღნიშნულ პროცესებს უკავშირდებოდეს. ი. ჟორდანიას არ აქვს მოტანილი მრავალხმიანობის ტრადიციის დასუსტების კონკრეტული მიზეზები, ამასთანავე, როგორც მის მიერ მიღებული შედეგებიდან ჩანს, იქ სადაც სიმღერებში ხმათა რაოდენობის შემცირების ტენდენცია შეინიშნება, ძველი ნიმუშები არ არის შემონახული, მაშინ, როცა საქართველოში ახლად შექმნილი, ერთხმინი სიმღერების პარადელურად, ძველი, სამხმინი ვარიანტებიც ინარჩუნებენ სიცოცხლისუნარიანობას, რაც, თავის მხრივ, ქართული ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი ესთეტიკური პოლისტიკურობის გამოვლინებაა (ბაღაშელი, 2004). უფრო მეტიც, საკრავით თანხლებულ ერთხმინი სიმღერებში სამხმინი აზროვნება, თამაზად შეიძლება ითქვას, სრულყოფილადაა გამოვლენილი: ბანი და ერთ-ერთი ზედა ხმა საკრავის პარტიაში ეღერს, მესამე ხმას კი სოლისტი ასრულებს. ნ. ზუმბაძე ქართული სიმღერის მრავალხმიანობის დამატებით არგუმენტებზე მსჯელობისას აღნიშნავს: „რადგან საქართველოში საკრავის ძირითადი ფუნქცია სიმღერის თანხლებაა, ეს კი, როგორც წესი, მის შებანებას გულისხმობს, ამიტომ საკრავზე დამღერებული სოლო სიმღერა მრავალხმიან ნიმუშად გვევლინება“ (ზუმბაძე, 2008: 356). მრავალხმიანობის პრინციპების შენარჩუნება საკრავურ მუსიკაში კიდევ ერთი მჯარი არგუმენტია ამ ფენომენის იმანენტურობისა ქართულ მუსიკალურ აზროვნებაში.

ამეგარად, XX საუკუნის ქართულ სინამდვილეში და, მათ შორის, რატა-სვანეთში მომხდარმა სოციალურმა ძვრებმა ტრადიციული კულტურისათვის ბუნებრივ „ჰუმშივ ცვალებადობას“ ახალი შინაარსი შესძინა და კიდევ ერთხელ დაგვანახა, რომ ფოლკლორი მუდმივად ცოცხალი ქმნადობის პროცესია და ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების იმანენტური თავისებურებები, ამ შემთხვევაში, ქართული მრავალხმიანი აზროვნების პრინციპები სამხმინი სიმღერების გაერთხიანებულ ნიმუშებშიც ვლინდება. ეს კი აღნიშნული სიმღერების სამხმინი პირველწყაროს ყოფაში შენახვის პირობა და ქართული მრავალხმიანობის სიცოცხლისუნარიანობის კიდევ ერთი დასტურია.

დამოწმებული ლიტერატურა

ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა

ბაღაშელი, გი. (2004). „ქართული მუსიკალური ფოლკლორის ესთეტიკური პოლისტიკურობა“. კრებული: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 48-55. რედაქტორები: წერეთელი, რუსუდანი და ჟორდანია, იოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი

გარაყანიძე, ედიშერ. (1988). *შესრულების რესპონსორული ფორმის როლი მრავალხმიანობის ჩამოყალიბებაში*. წლიური სამეცნიერო ნაშრომი (ხელნაწერი). თსუ ქმშელ არქივი.

ზემბაძე, ნატო. (2008). „ქართული სიმღერის მრავალხმიანობა და მისი დამატებითი არგუმენტები“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 354-360. რედაქტორები: წურ-წუმია, რუსუდან და ჟორდანია, თოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი

კალაღაძე, ნინო. (1987). „მრავალხმიანი აკრის სიმღერა“. *ქერნ. საბჭოთა ხელოვნება*, 1:128-132

ჟორდანია, თოსებ. (2006). „რიტმის წარმოშობა და თავდაცვის სტრატეგია აღამიანის ეპოქაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები*. გვ. 47-66. რედაქტორები: წურ-წუმია, რუსუდან და ჟორდანია, თოსებ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო ცენტრი

ხარბიანი, მაკა. (2010). ნადირობის თემა სვანურ მუსიკალურ ფოლკლორში. სადისერტაციო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

Земцовский, Изали. (2006). «Музыкальная диалогика». В кн. *Из мира устной традиции. Заметки в прок.* Ленинград: СПБ

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (1995). In twenty volumes. 8:693

აუდიომატალითები

აუდიომატალითი 1. დაღა კოჯას ხელღვაკაღე (სვანური). ასრ. ანს. *მზეთამზე*. CD Ensemble Mzetamze-Vol.I. Face Music Switzerland (სამხიანი)

აუდიომატალითი 2. დაღა კოჯას ხელღვაკაღე (სვანური). ასრ. ანსამბლი *რიო*. CD Georgie polyphonies vocales de Svanetie, Ensemble Rho (სამხიანი)

აუდიომატალითი 3. დაღა კოჯას ხელღვაკაღე (სვანური). ასრ. დავით ნიგურიანი, ქმშმლ-ის ეფ-104-4 (ერთხიანი)

აუდიომატალითი 4. ბაიდ იღობა (სვანური). ქმშმლ-ის ეფ-108ა-26 (სამხიანი)

აუდიომატალითი 5. ბაიდ ბეთქელ (სვანური). ქმშმლ-ის ეფ-107-16 (სამხიანი)

აუდიომატალითი 6. ბაიდ ბეთქელ (სვანური). ასრ. დავით ნიგურიანი, ქმშმლ-ის ეფ-104-7 (ერთხიანი)

აუდიომატალითი 7. შაო ეურშაო (რაჭული). *ხმები წარსულიდან*. ქართული ხალხური მუსიკა ფონოგრაფიის ცენტრის ლიფეკეტიდან, CD-8 (სამხიანი)

აუდიომატალითი 8. შაო ეურშაო (რაჭული). საჭ. ტელე-რადიო ფონდი (სამხიანი)

აუდიომატალითი 9. შაო ეურშაო (რაჭული). ასრ. თორნიკე ხხიერელი (ერთხიანი)

ON THE CHANGE OF THREE-PART SONGS INTO ONE-PART SONGS IN GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC (RACHA AND SVANETI)

The last century witnessed great cataclysms in Georgia which had a great influence on traditional music. Of course, traditional music is supposed to undergo "permanent changes", but it can never get used to the changes to the principles that regulate these "transformations". Understandably, here I mean Georgian traditional music, which has experienced both the positive (e.g. improving living conditions of man, mechanization of the working process) and negative (totalitarian ideology domineering over every sphere of people's activities and thinking), events that took place in public life; all of which found specific expression in the character of the evolution of traditional music.

It is my goal to define what kind of changes were caused by the new tendencies in public life and how they influenced the traditional thinking of the communities living in the mountainous regions of western Georgia. I shall focus my attention only on one issue- the superseding of polyphonic forms of music by monophonic forms; my paper will be based on the examples of the highland regions of western Georgia, Racha and Svaneti.

It is generally accepted that the full functioning of traditional music (or the music of oral tradition) depends on several factors: 1) heredity, linking the present with the past; 2) variability, nurtured by the people's creative impulses and 3) selectivity, i.e. selecting the forms [not sure of meaning] the specimen that supports existing inner principles. Unlike the composer's music, which the public receives in a ready-made form and which usually is not subject to any changes, folk music gets its traditional character by the re-fashioning and re-creation by the public (Grove, 1995: 693). It is a result of this "permanently changing" process that in different parts of Georgia folk songs are still being created, both three-part and homophonic variants of the most ancient three-part songs accompanied by a musical instrument. It has been attested that such cases are most frequent in the highland regions. This time I am going to dwell upon Racha's *Qurshao*, *Sanadiro* (hunting song), *Kvatsikhiselo Ivane* (Ivane of Kvatsikhe), Svan *Dala kijas khelghvazhale*, *Bail Betkil*, and *Simghera monadireebze* (a song about hunters). I have compared different variants of these songs, classifying them into three groups: 1) three-part specimens without instrumental accompaniment (audio ex. 1, 4), 2) three-part specimens with instrumental accompaniment (audio ex. 2, 5, 8) 3) homophonic specimens with instrumental accompaniment (audio ex. 3, 6, 9). My paper aims to present the process of changing three-part songs into homophonic ones in its dynamics, determining the reasons for this process and understanding its nature.

Those who carried out research into the syncretic nature of the earliest period of traditional music agree that the most ancient forms of traditional music were based on collective activity, and were choral. According to Garaqanidze, the two-part structure originated from the ancient tradition of responsorial singing (Garaqanidze, 1998). Some scholars go even further, considering the dialogue to be the primary source of forming polyphony (Zemtsovsky, 1988, 2006; Jordania, 2006). Besides, the ancient origin of the round-dance performance is also beyond doubt.

The first-group of songs that I have analyzed, are based on responsorial singing, the soloist's part being followed by the alternation of two choirs. Such songs are performed with round-dance, without instrumental accompaniment. They have a strongly pronounced syncretic character (audio ex. 1, 4, 7). In the second group I have united three-part songs, performed with instrumental accompaniment, since, as most Georgian scholars agree, the instrumental part must be a later addition to the singing specimens. This group comprises two sub-groups: a) songs, which differ from the most ancient variants only by adding the instrumental accompaniment.

For instance, Rachan *Mindor-mindor*, with the chianuri (stringed bowed instrument) accompaniment and *Sa-nadiro* (without accompaniment), *Kvatsikhiselo Ivane* (with the chianuri) and *Qurshao* (without accompaniment), Svan *Dala kojas khelghvazhale* (with the chianuri and without) and so on. According to V. Akhobadze, these songs are in fact the same songs, sung in a new manner, and not the new ones" (Akhobadze, 1957: 22), and b) songs, in which the instrument performs the soloist's function; they are sung without alternation between two choirs, and are performed without the round-dance. Therefore, the specimens of group *a* express the first stage of the changes introduced in the most ancient songs, while the songs of group *b* represent the following stage of the changes. In them the instrumental part is inserted in such a natural manner that it changes the structure of the song and makes it lose its round-dance character.

The 3rd group of the songs mentioned above, includes specimens of solo songs accompanied by a musical instrument. Informants from Svaneti and Racha say that such songs are the most recent (audio ex. 3, 6, 9). They basically retain the musical content and emotions of the ancient three-part variant, a certain closeness is felt in their melodies as well, though freedom in the improvisation both in the verbal and musical texts is quite obvious. The verbal text is much longer and elaborate, performers may render it in a free form enriching it with the details they know, and the same can be said about the melodic side, which, due to the improvisatorial talent of the performer, may undergo such changes that it would be hard to identify the primary source (for example, Svan *Dala kojas khelghvazhale* (audio ex. 1, 2, 3), *Bail Betkil* (audio ex. 4, 5, 6), *Singhera monadireebze*, Rachan *Shavo Qurshao* (audio ex. 7, 8, 9) and others).

In the Racha province of such improvisers the most famous was Osia Metreveli. As Tornike Skhiereli, a young descendant of Osia Metreveli, who was born and brought up in Racha, and is a great expert on Rachan musical folklore on his own right told me, Osia Metreveli sang almost all Rachan songs as soloist, with the accompaniment of the chianuri (interview, 2010). Of such performers in Svaneti David Niguriani is well-known; in materials recorded during my fieldworks he performed quite a few three-part Svan songs in monophonic, solo versions, accompanied by the bowed chianuri.

It is interesting to consider what caused the emergence of the homophonic (solo) variants of three-part songs, and how they gained popularity in people's everyday life: 1) One of the reasons for performing a three-part song as homophonic is the lack of voices at the moment of performing. As we know, fieldworks to the highland regions of Georgia were regularly undertaken during the summer, when most of the young people were away working and members of the fieldwork often could find only women, children and old people at home. According to Tornike Skhiereli, in such cases, the old people tried to perform three-part songs in solo, homophonic versions. They sang one part (middle, the leading part of the song), and the lack of other parts was supplemented by the musical instrument, which could perform all the parts, including the absent bass part and the top parts. If it was a success, such a version would become as popular as the three-part one; 2) It is noteworthy that the greater part of the above-mentioned solo-homophonic specimens are created on the basis of very well-known and popular three-part folk songs. Therefore it can be presumed that creating such versions was prompted by the wish of separate singers, who had a unique talent of improvisation, to share "the possession" of the song and express their own feelings in them; all-this can be more successfully achieved by non-group, more intimate music-making, by a solo performer with the self-accompaniment of a musical instrument. Therefore, originally it was the "compulsive" turning of a three-part song into a homophonic one that caused the fact that an individual, when performing the song, was able to realize the possibility of revealing his or her creative potential which, finally, resulted in creating the highly artistic specimens of homophonic songs, accompanied by a musical instrument.

As we can see, both cases were caused by the changes that had taken place in the social environment. In the first case it is a syndrome of modern times – when there is a demand in society, and certain institutions which should meet such a demand and record during fieldworks surviving monuments of non-material culture

heritage (musical folklore specimens in this case) in order to study them scientifically. In such a case the tradition carriers had to adapt themselves to the circumstances and accordingly to supersede their partners by the other parts performed on the instrument. So, the changes that took place in everyday life facilitated removing the songs of certain genres from their social context, in this way they lost their original function, and accordingly a choral form, so initially a devotional-ritual song turned into a solo-homophonic specimen of a ballad-type song, performed with the accompaniment of a musical instrument.

In the other case, too, an influence of modern times is also clear. The twentieth century brought forward the issue of an individual and individual performer. This tendency brought the natural desire of an individual performer for freedom of self-expression, self-identification and realization of his/her creative ability. The changed environment caused corresponding changes in people's psychology and resulted in a radical breakthrough in their world outlook.

The fact that in order to maintain the primary form of the song the social context is especially important is corroborated by the changing of homophonic songs into multipart ones i.e. there is a process opposite to the one I have discussed above. N. Kalandadze, reasoning about Georgian cradle songs, considers that they are homophonic only due to their social function, and "the change of the social function and their collective performance created multipart lullabies" (Kalandadze, 1987: 13).

In connection with this, Joseph Jordania's idea about the emergence and disappearance of polyphony in mankind's history of culture is of great interest. According to the "Cultural evolutionary theory" of the genesis of polyphony, the cases of the appearance of polyphony must be much more numerous than those of its disappearance" (Jordania, 2006: 49), though, in spite of very thorough research the scholar failed to trace any cases when "the emergence of polyphony as a result of the inner evolution of homophony could be attested in any traditional culture" (Jordania, 2006: 50), while in different regions of the world he discovered many historically documented facts of the loss of polyphonic traditions. Here it should be added that in some of these regions polyphony was lost completely (e.g. Great Britain and some Scandinavian countries, Lithuania, Estonia, Macedonia and others). In some places "the tendency of weakening the tradition of polyphony is quite evident – those songs, which in the 70s were performed in four parts, today have turned into only three or two-part songs" (Jordania, 2006: 49). By the example of Georgia, proceeding from the longevity of polyphonic thinking and the firmness of the polyphonic tradition, it is unimaginable that this phenomenon might disappear, though, in my opinion, to some extent the tendency of three-part songs turning into homophonic may be connected with the process mentioned above. J. Jordania does not give concrete reasons for the weakening of the polyphonic tradition; besides, judging by the results he has received, in those areas where the tendency to reduce the number of voices is noticed, old specimens are no longer present; while in Georgia, parallel with newly created homophonic songs, old, three-part variants retain their viability, which for its part manifests the multi-stage aesthetic nature characteristic of Georgian folklore (Baghashvili, 2004). Moreover, it may be said without any doubt that the polyphonic thinking with an instrument accompaniment is expressed fully: the bass part and one of the upper voices sound in the instrumental part, the third part is performed by the soloist. N. Zumbadze, when reasoning about the additional arguments of the polyphony of Georgian songs notes, "since in Georgia the basic function of the musical instrumental is to accompany a song, and this, as a rule, means the harmonic accompaniment, therefore a solo song performed with an accompaniment of the musical instrument, can be viewed as a specimen of multipart singing" (Zumbadze, 2008: 356). Preserving polyphonic principles in instrumental music is another solid argument for this phenomenon to be an immanent characteristic feature of Georgian musical thinking.

Therefore, the social changes that took place in twentieth-century Georgian reality and in Racha-Svaneti among others, rendered a new content to the "permanent changeability", natural to the traditional culture, indicating once more that folklore is an ever-living process of live creation and the immanent specific features of traditional musical thinking, in this case the principles of Georgian polyphonic thinking are also revealed in the specimens of three-part

songs that have been altered into solo-homophonic versions. This is another condition for preserving the three-part primary source of the above songs in people's everyday life and another proof of the viability of Georgian polyphony.

References

- Akhobadze, Vladimir. (1957). *KarTuli (svanuri) khalkhuri simgherebi (Collection of Georgian (Svan) Folk Songs)*. Tbilisi: Technika da Shroma (in Georgian)
- Bagashvili, Gia. (2005). "Aesthetic Multi-stage Character of Georgian Musical Folklore". In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 48-55. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Garaqanidze, Edisher. (1988). *Shesrulebis responsoruli formis roli mravalkhmianobis chamokalibebashi (The Role of the Responsorial Form of Performance in the Formation of Polyphony)*. Annual scholarly work, manuscripts. Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Jordania, Joseph. (2006). "Origin of Rhythm: Beginnings of Choral Polyphony and the Defence Strategy in Human Evolution". In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 47-66. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Kalandadze, Nino. (1987). "Mravalkhmiani akvnis simghera" ("Multi-part Cradle Song"). *Journ. Sabchota Khelovneba*, 1:128-132 (in Georgian)
- Khardziani, Maka. (2010). *Nadirobis tema svanur musikalur folklorshi (The Hunting Theme in Svan Musical Folklore)*. PhD dissertation (in Georgian)
- Zemtsovski, Izali. (2006). "Muzikalnaia diagogika" ("Musical Dialogues"). In: *Iz mira ustnikh traditsij. Zametki vprok (The World of Oral Tradition. Notes in advance)*. Saint-Petersburg (in Russian)
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (1995). In twenty volumes. 8:693
- Zumbadze, Nato. (2009). "Polyphony of Georgian Songs and Its Additional Arguments". In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 354-360. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Audio Examples

- Audio example 1. *Dala kojas khelghvazhale* (Svan). Performed by the ensemble *Mzetamze*. CD Ensemble Mzemamtze-Vol.1 Face Music Switzerland (Three-part)
- Audio example 2. *Dala kojas khelghvazhale* (Svan). Performed by the ensemble *Riho*. CD Georgie polyphonies vocals de Svanetie, Ensemble Riho (Three-part)
- Audio example 3. *Dala kojas khelghvazhale* (Svan). Singer David Niguriani, homophonic, LGMF (Laboratory of Georgian Musical Folklore) 104-4 (one-part)
- Audio example 4. *Bail Ilba* (Svan). LGMF 108b-26

Audio example 5. *Bail Betkil* (Svan). Singer David Niguriani, LGMF 107-16 (three-part)

Audio example 6. *Bail Betkil* (Svan). Singer David Niguriani, LGMF 104-7 (one-part)

Audio example 7. *Shao qurshao* (Rachan). *Voices from the past*, Georgian folk music from the phonograph wax cylinders, CD-8 (three-part)

Audio example 8. *Shao qurshao* (Rachan). Fund of Georgian State Radio and TV (three-part)

Audio example 9. *Shao qurshao* (Rachan). Singer Tornike Skhiereli, (one-part)

Translated by Liana Gabechava

ქართული და აღმოსავლეთი ინსტრუმენტული მუსიკა მრავალხმიანობის კონტრასტში
(ტიპოლოგიური პარალელუმი)

კავკასიის ხალხთა ინსტრუმენტულ მუსიკაში (ინსტრუმენტული პანები და სიმღერის თანხლება) არსებულ ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების¹ (ი. ზემცოვსკი) ფორმებში მნიშვნელოვანია მრავალხმიანობის ტიპი, აკომპანირების სახეები, კოლონონაცოური თავისებურებანი და სხვა. ზეენ შეეცხებით ინსტრუმენტულ კულტურის განვითარების ადრეული საფეხურების ამსახველ, შესაბამის აკომპანირების ფორმებს მრავალხმიანობასთან მიმართებაში. წინასწარ შევნიშნავ, რომ ამოსავალია ტრადიციული (და არა თანამედროვე, თუნდაც ტრადიციულ დაშენებული) კულტურა, რომლის ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვარს ეთნოგრაფიული მასალა სწევდა და დაახლოებით, XIX ს-ის ბოლოსა და XX ს-ის ვითარებას შეესაბამება.

ქართული და ჩრდილო კავკასიის ხალხთა, მათ შორის ადიღელთა ტრადიციულ მუსიკაში წამყვანია სასიმღერო შემოქმედება. ინსტრუმენტული მუსიკის როლი ყოველგვარი შედარებით ნაკლებმნიშვნელოვანია. ქართულ ინსტრუმენტულ კულტურაში თვალსაჩინოა დასაკრავებთან შედარებით სიმღერის თანხლების, აკომპანეტების ბევრად მაღალი მხატვრულ-მუსიკალური ღირებულება.

როგორც ქართულ, ასევე ადიღელთა ინსტრუმენტულ კულტურაში ცენტრალური ადგილი სიმღერას ეკუთვნის. საქართველოში ესენია ჩამოსაკრავი და ხეშიანი, ჩრდილო კავკასიის ხალხებში, მათ შორის ადიღურში – ხეშიანი საკრავი.

ადიღური საერთო სახელია ენობრივად და ეთნიკურად მონათესავე ჩრდილო-დასავლეთ კავკასიის აზოროვანი მოსახლეობის – ადიგელების, ჩერქეზებისა და ყაბარდო-ბალყარეთისა და ყარაჩაი-ჩერქეზეთში. მათი თვითსახელწოდებაა *ადიღე*. გამოსიოფიან ეთნოგრაფიული ჯგუფები: *ბუღლუხები*, *აბაჟხები*, *შაფხულები*, *ბესლანელები* და სხვები, რომლებიც ადიღური ენის დიალექტებზე მეტყველებენ. XIX ს-ის 60-ან წლებში ამ მოსახლეობის დიდი ნაწილი გადასახლდეს აშკაზად ითვლებიან დისპერსიულ ეთნოსად – გაფანტული არიან მსოფლიოს 50-მდე ქვეყანაში.

ტიპოლოგიური შედარებისათვის აღებული გვაქვს აკომპანირების ადრეული ფორმები, შესაბამისად ის ეანრები, რომლებშიც ეს ფორმებია საფარაულო.

აკომპანირების აღნიშვნული ძველი ქართული ტერმინები *შებანება* / *დაბანება* ნაწარმოებია სიტყვიდან ბანი იქნენ ჯაჯახიშვილის კვლევით, ძველი აღიქმის ქართულ თარგანში (XII-XIII ს-ის დამდეგი) ტერმინი *შებანებული* ნიშნავდა ხმათა პარმონიულად შეწყობა-შეხამებას (ჯაჯახიშვილი, 1938: 302-303). ამავე მკვლევრის დასკვნით, „თავდაპირველად ბანი მართლაც იმდენად გარკვეული (დაბალი) ხმის სახელი არ იყო, რამდენადღაც ზოგადად აკომპანეტების, შებანებისა, ხმათა შეწყობისა. დაბალი ხმის სახელიად იგი იქცა მას შემდეგ, რაც სამხმანო სიმღერა-გალობა გაჩნდა“ (ჯაჯახიშვილი, 1938: 305). იქნენ ჯაჯახიშვილმა ისიც აღნიშნა, რომ შებანება საკრავიერიც შეიძლება ყოფილიყო (ჯაჯახიშვილი, 1938: 315). ამასთან დაკავშირებით მან სახი გაუსვა კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მომენტს – ტერმინებს – *ბანის* და *განის* ურთიერთმიმართებას, მათ ბუკითისა და ხეშიანის მსგავსებას (ჯაჯახიშვილი, 1938: 315).

აკომპანირება ქართული სიმებიანი საკრავების თავდაპირველი და ძირითადი ფუნქციაა. მისი წარმოშობა უკავშირდება ეპიკური (საგმირო და ისტორიული ლექსები) ეპიკის განვითარების ადრე-

ულ საფეხურებსა და მათი შესრულების ტრადიციას, რომელიც აღმოსავლეთ საქართველოს მთის რეგიონების უიზორაფიულმა სინამდვილემ უკანასკნელ ხანებამდე შემოინახა (შილაკაძე, 2008). ქართულმა მასალამ აჩვენა ინსტრუმენტული თანხლების ფორმები, რომლებიც განვითარების სხვადასხვა საფეხურებს შეესაბამებინ: 1) საყრდენი თანახმოვანების (კვარტა) ხაზგასმა; 2) ძირითადი პარმონიული ფუნქციების წყნება (მას შემდეგ, რაც კილოს II ან VII საფეხური ჩნდება აკომპანემენტში); 3) საკმაოდ მოვიანებით, აკომპანემენტის სახით სიმღერის ინსტრუმენტული ტრანსკრიპიცია გვეხედება (შილაკაძე, 2007: 221-224).

აკომპანირების თავდაპირველი ფორმა – კილოს საყრდენის წყნება სიმებიან საკრავზე (საქართველოში თავდაპირველად ორსიმიანზე) ხდება ღია სიმების მიერ გამოცემული თანახმოვანებების (კვარტის) სახით და, როგორც ამას აღმოსავლეთ საქართველოს მთის მუსიკალურ დიალექტებში ფანდურის მაგალითზე ვხედავთ, მოგვიანებით ხდება სამგვარიონება, ხოლო ოთხსიმიანი საკრავის გაჩენის შემდეგ – ოთხბეჭდიანი აკორდებისა სრული და დაშლილი სახით.

ადილეური მუსიკალური კულტურის თავისებურებას წარმოადგენს *ყოუ* – სოლისტის ან ინსტრუმენტული პანტის ყოვალური (გუნდური) თანხლება, აგებული გლოსოლიდიზე. *ყოუ* ადილეური მუსიკალური კულტურის იდენტობის მარკერად არის მიჩნეული. მე დავუმატებდი, რომ იგი „ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების“ გამოვლინებაა. *ყოუ* (ადილეურად *ყო* /*ყოუ*, ყაბადლოვად *გუ*) ინფორმაციის განმარტებით, ნიშნავს „ხმით თანხლებას“, „აკომპანიატორს“, „დაკრით სიმღერის თანხმლებს“ (ინფორმაციის საგანზე ხასან, დაბ. 1929წ., ყაბადლო, ურეანის რაიონი, ს. კახუ. ყაბადლოში მიღწელების დღიური, 1979წ., რე. I. ივ. ჯავახიშვილის ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის მუსიკალური არქივი). *ყოუ* ფუნქციონირად არის ინსტრუმენტული დასაკრავის ხშიერი თანხლება, დამოუკიდებელი მჯდომიური წარმონაქმნი. მას მარტივ მჯდომიურ-რიტმულ ნაგებობად, მიიჩნევენ „ყოუ წარმოადგენს ყოვალური და ინსტრუმენტული საწყისების სინკრეტიზმს – რომელიც ხმით (ხმების) მიერ სრულდება“ (Сокчаева, 2004: 156-166). *ყოუს* ტრადიცია განსაკუთრებით ინტენსიურად შემოინახა შაშხულებში, მაგრამ ინფორმაციითა ცნობებით, იგი ნებისმიერი დასაკრავის აუცილებელი შემადგენელი იყო. თავისი არსით, ბუნებით, *ყოუ* ტიპილიკორად ქართული შეხატების ანალოგიურია.

ამეგრად წყნთვის საინტერესოა უკანასკნელი მნიშვნელობა და მისი ამსახველი მუსიკალური მასალა. ინსტრუმენტული *ყოუს* ადრეული ფორმები წარმოდგენილია ადილეური ხეშიანი საკრავის – *შეკა-ფშინის* რეპერტუარში, კერძოდ, საკულტო-სარიტუალური განხილვის ნიმუშებში. ტრადიციული ადილეური ხეშიანი საკრავი *შეკა-ფშინ* (ადილე, ყაბადლო) / *ფშინე* / *ფშინერე* (ყარაი-ჩერქეზეთი) ორსიმიანია, კვარტული წყობით (ამჟამად, ყაბადლოში ყოფაშია ოთხსიმიანი, რომელთა წყობებია: 1) d-g; 2) d-a; 3) a-d-g-c).

ადილეური მუსიკალური კულტურა განზოგადებდა მრავალფეროვანია. მნიშვნელოვანი ადგილი ტრადიციულად ეკავა ეპიკურ ჟანრს. ეპიკურ ჟანრში გამოიყოფა ნართული თქმულებები შესრულების პროზაული (ნართ ხიბარ-ნართების ამბავი) და სასიმღერო (ნართ *ფშინაღე*) ფორმებით (Гурба, 1981: 6). ამ უკანასკნელს ზოგჯერ ინსტრუმენტული თანხლება აქვს. სიტყვა *ფშინაღე* ნაწარმოებია სიტყვიდან *ფშინე* / *ფშინა* / *ფშინ* და აღნიშნავს ბეგრას, ხმას, ზოგადად საკრავს, სამუსიკო საკრავთა ჯგუფს. *ფშინაღე* სრულდება ინსტრუმენტის ან ინსტრუმენტული ანსამბლის (რომელიმე *ფშინა* და სამხარულებელი *ფაჩი*) თანხლებით. სრულდება აგრეთვე უსაკრავოდ, სოლისტისა და გუნდის მიერ (*a capella*). გუნდი *ყოუ* ნაერთის პოეტური ტექსტის ყოველი საღმესო ტაგის (ან ნახევარტაგის) ბოლოს და ერთვის როგორც მისამღერი, რომელიც ასეინატიკურ სიტყვებზე (*უა, რირა, ა-ა-ა-ა, კრა-შა, კრა-აღა* და სხვა).

ადილეური ტრადიციული მუსიკის შესწავლაში ახალი ეტაპი იყო მრავალბოძიანი აკადემიური გამოცემა *Народ-*

ные песни и инструментальные наигрыши адыгов (I – 1980, II – 1981, III – 1986), რომლებშიც აისახა ადიღური მუსიკალური დიალექტი (მაფულური, ბეღლესური, ყაბარდოული, ჩრქუსული) – სიმღერები და დასაკრავები. ადიღელთა მუსიკის მრავალხმიანობის ძირითადი ფორმა არის ბურღონული ორხმიანობა (Чир, 1984: 156), მაგრამ არის სამხიანი სიმღერებიც, რომელშიც მონაწილეობს სოლისტი, გუნდი და ინსტრუმენტი, სადაც ინსტრუმენტის პარტია სოლისტისა და გუნდის პარტიებთან შედარებით უფრო განვითარებულია (Чир, 1984: 159; Машотин, 1953: 88-90).

ადიღელთა ტრადიციული სასიმღერო შემოქმედების უძველეს ისტორიულ ფენებს განეკუთვნება ნართული ეპოსი და სიმღერები, რომელთა ძანრულ დიფერენციაციას საფუძვლად უდევს მათი ყოფითი ფუნქცია. ამის მიხედვით არის გამოყოფილი 1) შრომასთან უშუალოდ დაკავშირებული სიმღერები; 2) შრომასთან არაპირდაპირ დაკავშირებული სიმღერები; 3) საოჯახო-საწესო და საოჯახო სიმღერები; 4) სამკურნალო სიმღერა-შელოცვები (Налоев, 1980: 7).

საინტერესოა *შეკა-ფშინის* თანხლებით შრომასთან უშუალოდ დაკავშირებული ცალფა სიმღერა *დათვის თავი* (ურმული), ყაბარდოული ეგრსია (მაგ. 1). სიმღერას იწყებს ხმა აკომპანემენტთან (*შეკა-ფშინი*) ერთდროულად, შესაღლის გარეშე. აკომპანემენტი თითქმის უნისონურად მიეცემა სოლისტს ცალფად. 6 ტაქტის შემდეგ სოლისტს აქვს 6-ტაქტიანი პაუზა და აკომპანემენტი ორხმიანი ხდება, სახეცაშუალო კვარტული თანახმოვანება (განსაკუთრებით ფრანგების დასაწესში და ბოლოს). მჭიდრო კუბლებში *შეკა-ფშინის* პარტია ისევ ცალფად და უნისონურად მიეცემა სოლისტს. კუბლებში აკომპანემენტი უმნიშვნელო რიტმულ ვარიაციას განიცდის.

ასევე საინტერესოა *ფშმა-ხოთხა*, ყაბარდოული ეგრსია (მაგ. 2). ეს არის მიმართვა ტყისა და ნადირობის მფარველისადმი – ორხმიანი სიმღერა (დამწყები და გუნდი *ქეუ*) *შეკა-ფშინის* თანხლებით. საკრავი ნართვის გუნდითაც ერთად და მიეცება მას უნისონურად და ცალფად (sic!).

ანალოგიურ სურათს იძლევა *წხნდა გიორგი* ყაბარდოული ეგრსია (მაგ. 3).

ძალიან ხშირია კვარტული თანახმოვანებები. საინტერესოა *აშმა-ხის შურისძიება მამის სიხსლისათვის*, ყაბარდოული ეგრსია. სიტყვიერ ტექსტს ამბობს სოლისტი. დასახელებული სიმღერის ტექსტი შეიცავს 344 საღმესო სტრიქონს (ტაქტს). თითოეულს შეესაბამება ერთი მუსიკალური წინადადება (შელოსტროფი), რომელიც იმდენჯერ მჭიდრობა, რამდენსაც მოითხოვს სიტყვიერი ტექსტი. გუნდის პარტია ასემანტიკურ სიტყვებზეა აგებული (*გიორგი, გიორგი, უო*).

ჩვენ ყურადღებას იქცევს ცალფად ინსტრუმენტის თანხლება, რაც ხშირია ადიღურში და არ გვხვდება ქართულში. ცალფა სიმღერის თანხლებაში აკომპანემენტი ორხმიანია და სოლისტის ჩართვის შემდეგ აგრძელებს ცალფად.

დავებრუნდეთ საკრავის სახელწოდებებს. *ფშინე/ფშინა/ფშინ* აღნიშნავს ბეგრას, ხმას, ზოგადად საკრავს, სამუსიკო საკრავთა ჯგუფს, რომელშიც შედის: *შეკა-ფშინ* (მცხენი, ჭაბუკი, *ფშინ*=საკრავი), *აფე-ფშინ* (აფე=თითები) – ჩამოსაკრავი საკრავი, *ფშინა ტარკო* / *ფშინა დიფეჯე* (რქისებრი, გაბრტყელებული საკრავი) – *არფა, ფშინა* (ახორი გარბინი) (Иль, 1983: 182-187; Иллейтер, 1955: 167).

მსგავსი მოვლენა ჩრდილო კავკასიის სხვა ხალხებშიც გვხვდება. მაგალითად, *ფონდურ* აღნიშნავს ზოგადად საკრავს ვაინასურ ენებში, *დუზი ფონდურ* – ჩამოსაკრავი, *აჭუ-ფონდურ* – ხეშიანი, *ქვლათ-ფონდურ* – გარბინი, ასევე ოსურში: *ფაენდირ* (ყისინ *ფენდირ* – ხეშიანი საკრავი, *დალა ფენდირ* – ჩამოსაკრავი, *ირონ კიანხალ ფენდირ* – გარბინი).

მსგავსი მოვლენა დიდი ხნის წინ გაუღილი ეტაბია საქართველოში. ეს მოვლენა აისახა ქართულ მუსიკალურ ტერმინოლოგიაში. ეს ტერმინი არის *ძალა*. იგი თავდაპირველად აღნიშნავდა საერთოდ საკრავს, შემდეგ სიმებიან საკრავს, და შემდეგ – სიმს. დღეს ეს სიტყვა ქართულ დიალექტებში არის და ცხოველის ნაწლავებისაგან დამზადებულ სიმს ნიშნავს. ქართულ წერილობით ძეგლებში

გეგმდება VII ს-დან VII ს-ით დათარიღებულ ძეგლში ტერმინი ძალი სიმიანი ინსტრუმენტის მნიშვნელობით (კეკელიძე, 1912: 340-341), ე.ი. ამ დროს სიტყვის მნიშვნელობა უკვე დავისწორებულია, ზოგადად საკრავის აღმნიშვნელი ის მანამდე იყო (შილაკაძე, 1977: 188-191; 2007: 199-200).

ამგვარად, კავკასიის ხალხთა ინსტრუმენტულ მუსიკაში (ინსტრუმენტული პანგები და სიმღერის თანხლება) გამოიყენებოდა „ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების“ ფორმები, მათ შორის, მრავალხმაინობის ტიპი, აკომპანირების სახეები და სხვა.

ინსტრუმენტული თანხლება ქართული სიმებიანი საკრავის თვალაპირველი და ძირითადი ფუნქციაა. აკომპანირების აღმნიშვნელი ძველი ქართული ტერმინები უზბანება, დაბანება ნაწარმოებია სიტყვიდან ბანი (ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უმთავრესი ნაწილის მრავალხმაინობის არსებითი კატეგორია). ადიღური მუსიკალური კულტურის თავისებურებას წარმოადგენს *ყოუ* – ხელისტის ან ინსტრუმენტული პანგის ფოკალური თანხლება, ატებული ასეზნატიკურ სიტყვებზე *ყოუ* ადიღური მუსიკალური კულტურის იდენტობის განმსაზღვრელი მოედნაა. *ყოუ* ნიშნავს ხმით თანხლებას, აგრეთვე აკომპანიატორს „ადიგრით თანხლებს“.

ყოუ ტიპოლოგიურად თავისი არსით, ბუნებით ქართული შუბანების იდენტურია. ინსტრუმენტული *ყოუ* ადრეული ფორმები წარმოდგენილია ადიღური ხეშიანი საკრავის (*შუბა-ფშინა*) რეპერტუარში, კერძოდ, საკულტო-სარიტუალო ჟანრის ნიმუშებში. ტიპოლოგიურად საინტერესო პარალელია ზოგადად საკრავის აღმნიშვნელი ტერმინი *ფშინე* და VII ს-დან ქართულ წერილობით წყაროებში არსებული ტერმინი ძალი.

დამოწმებული ლიტერატურა

შილაკაძე, მანანა. (2007). *ტრადიციული სამუსიკო საკრავები და ქართულ-ზრდილო-კავკასიური ეთნოკულტურული ურთიერთობა*. თბილისი: კავკასიური სახელო

Барагунов, В. Х., Кардангушев, З. П. (составители). (1980, 1981, 1986, 1990). *Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов*. Т. 1, 2, 3, 4. Ред. Гиппиус, Е. В. Москва: Советский композитор

Гутов, А. (1981). «Адыгские сказания о нартах». კრებულში: *Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов*. Т. II:5-16. Ред. Гиппиус, Е. В. Москва: Советский композитор

Кекелидзе, Корнелий. (1912). *Иерусалимский канонарь VII века (Грузинская версия)*. Тифлис

Машотин, Константин. (1953). «Адыгейские песни». ჟურნ. *Советская музыка*. №8

Налоев, Заур. (1980). «У истоков песенного искусства адыгов». კრებულში: *Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов*. Т. I:7-26. Ред. Гиппиус, Е. В. Москва: Советский композитор

Соколова, Алла. (2004). *Адыгская гармония в контексте этнической музыкальной культуры*. Майкоп: Качество

Чич, Гисса. (1984). Геронико-патриотические традиции в народно-песенном творчестве адыгов (на историко-этнографическом материале). Диссертация на соиск. учен. степ. канд. исторических наук. Майкоп

Шейблер, Трувор (1955). «Кабардинский фольклор». ჟურნ. *Советская музыка*. №6:73-79

Шу, Ш.С. (1964). «Музыка и танцевальное искусство». კრებულში: *Культура и быт каххозного крестьянства Адыгейской Автономной Области*. გვ. 177-195. Москва-Ленинград

GEORGIAN AND ADIGHE MUSIC IN THE CONTEXT OF POLYPHONY (TYPOLOGICAL PARALLELS)

In the forms of “traditional musical thinking” (I. Zemtsovsky), present in the instrumental music (instrumental tunes and song accompaniment), the type of polyphony, the forms of accompaniment, the mode-intonational features and others are most important. This paper will deal with corresponding forms of accompaniment in relation with polyphony that reflect the early stages of the development of instrumental culture. I should mark in advance, that the departing point is the traditional (and not modern, though even when constructed on the tradition) culture, whose lower chronological border can be reached by the ethnographic material and corresponds to the situation of about the end of the nineteenth century and the twentieth century.

In Georgian music and that of North Caucasian peoples, the Adyghes among them, the leading role is played by singing. In comparison with vocal music the role of instrumental music is less important. In Georgian instrumental culture the much higher artistic-musical value of accompanying the song is more noticeable.

Both in Georgian and Adyghe instrumental culture the central place is occupied by stringed instruments. In Georgia they are plucked and bow instruments, with the North Caucasian peoples – the Adyghes among them, they are bow instruments.

The *Adyghe* is a common name of the language and culture of the linguistically and ethnically related aborigine population of the Northeast Caucasus – the Adyghes, Circassians and Kabardians. They live in the Russian Federation in Adygea, Kabardino-Balkaria and Karachai-Circassia. They call themselves “Adyghe”. Several ethnographic groups can be singled out: Bzhedughs, Abadzekh, Shaphsugh, Besleney and others, who speak the dialects of the Adyghe language. In the 60s of the nineteenth century the greater part of the population was resettled. Now they are considered to be dispersed ethnic groups, scattered in about 50 countries of the world.

For a typological comparison I have taken the early forms of accompaniment, accordingly, the genres in which these forms are supposed to occur.

The old Georgian terms *shebaneba* // *dabaneba* are derived from the word *bani*. According to Ivane Javakhishvili in the Georgian translation of the Old Testament (eleventh cent. – turn of the twelfth cent.) the term *shebaneuli* denoted the harmonious adjustment, combination of voices (Javakhishvili, 1938: 302-303). The same scholar concludes “... originally *bani*, in fact, was not so much the name of a definite low-pitched voice as the name of accompaniment, voice adjustment (*shebaneba*) or combination of voices in general. It became the name of the low-pitched voice after the three-part singing-chanting had emerged” (Javakhishvili, 1938: 305). In this connection he emphasized one important point – the interrelation between the terms *bani* and *ebani*, their sound and semantic similarity (Javakhishvili, 1938: 315).

Accompaniment is the primary and basic function of Georgian stringed instruments. Its origin is associated with the early stages of the evolution of the epic (heroic and historical verses) genre and their performing traditions, which have been preserved in the highland regions of eastern Georgia until recent times (Shilakadze, 2008). Georgian material revealed the forms of instrumental accompaniment corresponding to

different stages of its evolution: 1) emphasizing the basic consonance (fourth); 2) showing the basic harmonic functions (after the 2nd or 7th degrees of the mode have appeared in the accompaniment); 3) after quite a long time the instrumental transcription of the song in the form of the accompaniment is attested (Shilakadze, 2007: 221-224).

The initial form of accompaniment – showing the basis of the mode on the stringed instrument (first on the two-stringed instrument in Georgia) – occurs in the form of the consonances (the fourth) produced by the open strings as can be seen on the example of the panduri in the highland dialects of eastern Georgia, subsequently three sounds and still further, after the appearance of the four-stringed instrument, as four-sound accords in the complete and disintegrated forms.

The musical characteristic feature of Adyghe music is *zhyu* – vocal (choral) accompaniment of a soloist or an instrumental tune, constructed on glossolalias. *Zhyu* is considered the marker of the identity of the Adyghe musical culture. I should add that it is a manifestation of “the traditional musical thinking”. *Zhyu* (*zhu* // *ezhyu* in the Adyghe, *ezhu* in Kabardian), as an informant explains, means “accompanying by a voice”, “accompanist”, “accompanying singing by playing an instrument” (informant Khavpachev Khasan, born in 1929. Kabardia, the Urvani District, the village of Kakhun. A journal of a business trip to Kabardia, 1979, book 1, Musical Archives of Iv. Javakhishvili Institute of History and Ethnology). Functionally *zhyu* is a vocal accompaniment of an instrumental tune, an independent melodic formation. It is considered to be a simple melodic-rhythmic structure. “*Zhyu* is syncretism of the vocal and instrumental sources, performed by a voice (voices)” (Sokolova, 2004: 156-166). The *zhyu* tradition is especially firmly preserved with the Shapsugh, but as the informants say, it was an integral part of any tune. By its essence, nature *zhyu* is typologically analogous to the Georgian *shebaneba* (droning undertone).

In this case I am interested in the latter meaning and the musical material it is reflected by. The early forms of the instrumental *zhyu* is represented in the repertoire of the Adyghe bow instrument – the *shitcha*-*phshin*, namely in the specimens of the devotional-ritual genre. The traditional Adyghe bow instrument *shitcha*-*phshin* (Adyghe, Kabardia) *phshine* – *phshinner* (Karachai-Circassia) is two-stringed, with the fourth tuning. (Currently, in Kabardia four stings are used, whose modes are: 1) d-g; 2) d-a; 3) a, d, g, c).

The genres of the Adyghe musical culture are multifarious. Traditionally the epic genre has always occupied a significant place. In the epic genre the *Narth* legends with the prosaic (*Narth khibar* – the story of *Narths*) and the singing (*Narth phshinale*) forms may be distinguished (Gutov, 1981: 6). The latter is often accompanied by a musical instrument. The word *phshinale* is derived from the word *phshine* // *phshina* // *phshin* and means a sound, voice, an instrument or a group of instruments in general.

The *phshinale* is performed to the accompaniment of an instrument or an instrumental ensemble (some *phshina* and the rattle – *phkhadsch*), also without the instrument, by a soloist and the choir (a capella). The choir *zhyu* joins in at the end of every verse line (or half a line) and is performed as a refrain and is constructed on non-semantic words (*ua*, *rira*, *ay-ha-ha*, *e-ra-sha*, *e-ray-da* and others).

A new stage in the study of the traditional Adyghe music was an academic edition in many volumes of Folk Songs and Instrumental Tunes of the Adyghe (I – 1980, II – 1981, III – 1986, in Russian), which represented all the Adyghe musical dialects (Shapsugh, Bzhedukh, Kabardian, Circassian), songs and tunes.

The basic form of the polyphony of Adyghe music is drone two-part songs as well, in which the soloist, the choir and the instrument are participating, where in comparison with the parts of the soloist and the choir, the part of the instrument is more developed (Chich, 1984: 159, Matsiutin, 1953: 88-90).

The *Narth* epos and songs, whose genre differentiation is based on their everyday function, belong to the

most ancient historic strata of the traditional singing activities of the Adyghe. From this viewpoint the following groups may be singled out: 1) songs directly associated with labour; 2) songs in indirect relationship with labour; 3) family – devotional and family songs; 4) curative charm-incantations (Naloev, 1980: 7).

The song *A Bear's Head*, (the song of an *araba* – a sort of bullock cart – driver), sung by a soloist, without a musical instrument, a Kabardian version (ex. 1). The song is begun by a voice simultaneously with the accompaniment (on the *shitcha-phshina*) without any prelude. The accompaniment follows the soloist almost in unison. After six measures the soloist has a six-measure pause and the accompaniment becomes two-part, where the fourth consonance is emphasized (especially at the beginning of the phrases and at the end). In the second couplet the *shitcha-shin* part again follows the soloist in unison. In the couplets the accompaniment undergoes insignificant rhythmic variations.

Also interesting is *Pshimazitkha*, a Kabardian version (ex. 2). This is an appeal to the guardian of forests and hunting – a two-part song (directing singer and choir *ezhu*) to the accompaniment of *shitcha-phshina*. The instrument joins in together with the choir following it in unison (sic!).

An analogous picture is observable in *St. George*, its Kabardian version (ex. 3).

The fourth consonances occur quite often. The Kabardian version of *Ashamaz's Revenge for His Father's Blood* is very interesting. The verbal text is recited by the soloist. The text of the above song consists of 344 verse lines. Each is corresponded by one musical sentence (melostanza), which repeats as many times as the verbal text demands. The choral part is constructed on non-semantic words (*uorire, rirare, uo*).

Special interest is attached to the instrumental accompaniment in one part, which occurs quite often in the Adyghe, but does not occur in Georgian.

When accompanying a song performed in one part, the accompaniment to two-part and after the soloist has joined in, it is continued in one part.

Let us revert to the names of the instruments. *Phshine // phshina // phshin* denotes a sound, a voice, an instrument or a group of instruments in general, which includes: *shitcha-phshin* (*sh* – horse, *tch* = horse-hair, *phshin* – instrument), *aphe-phshin* (*aphe*-fingers) – plucked stringed instrument, *phshina tarko // phshina diququa* (antler-like, ramified instrument) – harp, *phshina* (Asian accordion) (Shu, 1983: 182-187; Scheibler, 1955: 196).

A similar phenomenon may be observed among other peoples of North Caucasus. For instance, the general meaning of *phondur* is an instrument in the Vainakh languages, *dachig* – *phondur* – plucked stringed instrument, *atukh-phondur* – bow instrument, *keghath-phondur* – accordion). It is the same in the Ossetian: *phaendir* (qisin *phendir* – bow instrument, *dala phendir* – plucked stringed instrument, iron *kiandzal phendir* – accordion).

In Georgia this is a stage passed a long time ago. It is reflected in Georgian musical terminology, this term is *dzali*. Initially it meant an instrument in general, subsequently – a stringed instrument and finally – a string. At present this word is preserved in Georgian dialects and means a string made of animal intestines. In the Georgian written sources it appeared in the seventh century, in one of them, dating to the same century, the term *dzali* is used in the meaning of a stringed instrument (Kekelidze, 1912: 340-341), i.e. at that time the meaning of the word was already narrowed, earlier it meant an instrument in general (Shilakadze, 1977: 188-191; 2007: 199-200).

It follows therefore that in the instrumental music of the Caucasian peoples (instrumental tunes and accompanying singing) the forms of “traditional musical thinking” are distinguished, the type of polyphony, the forms of accompaniment among them.

Instrumental accompaniment is the initial and basic function of the Georgian stringed instrument. The old Georgian terms denoting accompaniment *shebaneba*, *dabaneba* are derived from the word *bani* (the essential category of the most significant feature of Georgian musical folklore – polyphony).

The original trait of the Adyghe musical culture is *zhyu* – vocal accompaniment of a soloist or an instrumental tune, constructed on non-semantic words. *Zhyu* is a phenomenon determining the identity of the Adyghe musical culture. *Zhyu* means accompanying by a voice, also an accompanist, accompanying by playing.

By its typological essence and nature, *zhyu* is identical with Georgian *shebaneba*. The earlier forms of the instrumental *zhyu* are attested in the repertoire of the bow instrument (*Shitcha-phshina*), namely in the specimens of the devotional ritual genre. A typologically interesting parallel is the terms *phshine*, denoting an instrument in general, and the term *dzali* occurring in Georgian written sources beginning from the seventh century.

References

- Baragunov, V.Kh., Kardangushev, Z.P. (compilers). (1980, 1981, 1986, 1990). In: *Narodnie pesni i instrumentalnie naigrishi adigov* (Folk Songs and Instrumental Tunes of the Adyghe). Vol. 1, 2, 3, 4. Editor: Gippius, E.V. Moscow: Sovetskij Kompozitor (in Russian)
- Chich, Gisa. (1984). Geroiko-patrioticheskie traditsii v narodno-pesennom tvorchestve adigov (na istoriko-etnograficheskom materiale) [Heroic-Patriotic Traditions in Folk Singing Art of the Adyghe, (on historic-ethnographic material)]. Thesis for Candidates, Degree (history). Maikop (in Russian)
- Gutov, A. (1981). "Adigskie skazania o nartakh" ("The Adyghe Legends about Narths"). In: *Folk Songs and Instrumental Tunes of the Adyghe*. Vol. 2:5-16. Editor: Gippius, E.V. (in Russian)
- Kekelidze, Korneli. (1912). *Ierusalimskij kanonar VII veka (Gruzinskaia versia)* [The Jerusalem Lectionary of the Seventh Century (Georgian Version)]. Tiflis (in Russian)
- Matsiutin, K. (1953). "Adigskie pesni" ("Adyghe Songs"). Journ. *Sovetskaja muzika*, No.8 (in Russian)
- Naloev, Zaur. (1980). "U istokov pesennogo iskusstva adigov" ("At the Headwaters of Singing Art of the Adyghe"). In: *Narodnie pesni i instrumentalnie naigrishi adigov* (Folk Songs and Instrumental Tunes of the Adyghe). Vol. 1:7-26. Editor: Gippius, E.V. Moscow: Sovetski Kompozitor (in Russian)
- Scheibler, Truvor. (1955). "Kabardinskij folklor" ("Kabardian Folklore"). Journ. *Sovetskaja muzika*, No.6:73-79 (in Russian)
- Shikladze, Manana. (2007). *Traditsiuli samusiko sakravebi da kartul-chrdilokavkasiuri etnokulturiuli wriertobani* (Traditional Musical Instruments and Georgian-North Caucasian Ethno-Cultural Relations). Tbilisi: Kavkasiuri Sakhli (in Georgian)
- Shu, Sh.S. (1964). "Muzika i tantsevalnoe iskusstv" ("Music and Dancing Art"). In: *Kultura i bit kolchoznogo krestianstva adigskoj avtonomnoj oblasti* (Culture and Everyday Life of Collective Farmers in the Adyghe Autonomous Region). P. 177-195. Moscow-Leningrad (in Russian)
- Sokolova, Alla. (2004). *Adigskaja garmonika v kontseste etnicheskoj muzikalnoj kulturi* (The Adyghe Accordion in the Context of Ethnical Musical Culture). Maikop: Kachestvo (in Russian)

მაგალითი 1. *Kizerbech starij-medveja golova* (Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов...I, 1980: 47-51, No.12; 210)

Example 1. *Kizerbech starij-medveja golova* (Narodnie pesni i instrumentalnie naigrishi adigov, I, 1980: 47-51, No.12; 210)

1. Кыз-бедэ чымыл-ди мых-ша-шхырт, пыр-шхырт в шхырт-ди мых-шхырт.
Шычатымла

Кур-ла-бедэ гу-зо-бедэ, пыр-ла-шхырт дыз-ми уа-па-ши.

Гы-сэ шх-пур-ун жо-пур-ти, нзыу шх-жыгу-ун шх-си.

მაგალითი 2. *Pshimazitkha* (Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов...I, 1980: 65-69, No.23)

Example 2. *Pshimazitkha* (Narodnie pesni i instrumentalnie naigrishi adigov, I, 1980: 65-69, No.23)

1. Пшы-мэ-зытхы-лэ, (уа уор,) со-джэ(н-ды), уа-ра уой-дэ,
Ежыу (Все)

Шычатымла

(уа) па-шхэ, (уа) бзым-пур-оу...

Уо!

მაგალითი 3. Святый Георгий (Народные песни и инструментальные наигрыши ады-гов...I, 1980: 70-77, No.24)
Example 3. Sviatoi georgij (Narodnie pesni i instrumentalnie naigrishi adigov, I, 1980: 70-77, No.24)

სულიკაძის (შაველიძე)

1. სი უა - რიადი, რი უა - რიადი, (უა - უა - უა, უა - რ - დი,

Ежы (Виз)

Шычачина

уа,) у - гур, лыжы, у - гур, лыжы!

уау,

(Уа - ра - аа уа, да - уа - а - аа,)

уау да - да - да - да!

ტრადიციული პოლიფონიის რეგიონული სტილები
და მუსიკალური ენა

REGIONAL STYLES AND MUSICAL LANGUAGE
OF TRADITIONAL POLYPHONY

ცვლილების კვალდაკვალ: სტუზ სიმფონიის წყობა
(სამხრეთ-აღმოსავლეთ მსტრენიძე)

არაერთხელ აღნიშნულა, რომ ტრადიციული მუსიკის შემსრულებელთა მუსიკალური აზროვნება მნიშვნელოვნად შეიცვალა გასულ საუკუნეში. ტრადიციულ მუსიკაში სტილი, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს სიკიცხლისუნარიანობას, განსხვავდება რამდენიმე ათწლეულის წინ არსებულისგან. სტუზ მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიცია ამის ტიპური მაგალითია.

სტუ არის ესტონეთის პატარა ეთნიკური ჯგუფი, რომელიც გვხვდება სამხრეთ ესტონეთში და საუბრობს ფორუ-სტუზის ესტონურ დიალექტზე. სტუზ მუსიკალური ტრადიცია ერთდერთია ესტონეთში, რომელსაც დღემდე აქტიურად მიმართავენ. მრავალხმიანი სიმღერა არის ამ ხალხის ეთნიკური იდენტობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სიმბოლო. ბოლო ათწლეულის განმავლობაში, სტუზის ეთნიკური შემეცნების ზრდამ გამოიწვია ძველი სასიმღერო ტრადიციის ხელახალი გაკაცხლება. არსებობს მომღერალთა მრავალი ჯგუფი, რომელიც შედგება ახალგაზრდა და ასაკოვანი ადამიანებისგან; ისინი ცდილობენ მრავალხმიანი სიმღერის ტრადიციის შენახვას. თუმცა, შეიძლება ისიც ითქვას, რომ სტუზის სიმღერების ყველაზე არქაული და ორიგინალური თავისებურებები თანდათან იკარგება.

თანამედროვე სტუზის სასიმღერო სტილში მიმდინარე ცვლილებებს თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ ეს ცვლილებები ტიპურია ევროპული ხალხური სიმღერების მრავალი ტრადიციისთვის. ძირითადი ტენდენცია მაინც მიმართულია ევროპული პროფესიული მუსიკის სტილისკენ, რაც ვფუძნება ფუნქციონალურ პარმონიას, კვადრატულ რიტმულ სისტემას, ტემპერაციასა და რეგულარულ მეტრს. რაც შეეხება მრავალხმიან ქსოვილს, სტუზის თანამედროვე შესრულება ხასიათდება ქორალურ ნაწილებში ხმების პეტროფონიული დაჯოფის შემცირებით და გამარტივებული ქსოვილით. წინამდებარე მოხსენება განიხილავს ბგერათრივის შიგნით არსებული ინტერვალური სტრუქტურების ცვლილებებს, რაც სტუზის სასიმღერო სტილის არსობრივ თავისებურებას წარმოადგენს.

სტუზის სიმღერების ყველაზე საეტიმოლოგიური და, ალბათ, უჩველესი ბგერათრივი არის ეწ. „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“, რომელიც შედგება ერთ და სამ ნახევარტონთან მიახლოებული ინტერვალისგან (ამ კილოს სტრუქტურა შეიძლება გამოისატოს ნახევარტონებით, როგორც თანმიმდევრობა I-3-I-3-I და ჩაწეროს ნოტებით შემდეგნაირად – D-Es-Fis-G-Ais-H). „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“ დღეს გაქრობის პირასაა. ამის მიზეზი, ნაწილობრივ, უნდა ვეძებოთ ძველი სასიმღერო წყობის დიატონურობაში; ასევე შესაბამის რეპერტუარში, რადგან რიტუალური და შრომის სიმღერები დღესდღეობით თითქმის არ სრულდება. ჩემი მოხსენება განიხილავს სტუზის წყობის დიატონიზაციის პროცესს საარტყელ და თანამედროვე ჩანაწერებზე დაყრდნობით.

ყველა ეჭვარება სხვადასხვა დროს (1930 წლიდან მოყოლებული 21-ე საუკუნის პირველი ათწლეულის ბოლომდე) განსხვავებული ჩამწერი ტექნიკის (მათ შორის, გრამოფონის shellac disc, მაგნიტოფონის და თანამედროვე ციფრული მრავალხმიანი ტექნიკის) საშუალებით გაკეთებული ჩანაწერების კომპარტიულ აკუსტიკურ ანალიზს.

ამ მოხსენების მიზანს არ წარმოადგენს მხოლოდ იმის მტკიცება, რომ დიატონიზაციას მართლაც ჰქონდა ადგილი. სტუზის მრავალხმიანი სიმღერის აკუსტიკური ანალიზი საინტერესოა კიდევ ორი სხვა

მიზეზის გამო. უპირველესად, „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“ თავისთავად არის ძალიან უწყველო ფეროშენი, რომელიც უფრო დეტალურად უნდა იქნეს აღწერილი; და მეორე, დღეს *სერუს* სიმღერებში დიატონური კილოს სიჭარბის მიუხედავად, თანამედროვე *სერუს* გუნდების შესრულებას თან სდევს ინტონირების განსაკუთრებული ელფერი, რაც ძალზე რთული ასახსენებელია ზეპირი ანალიზისას.

სინამდვილეში, *სერუს* უძველესი წყობის დიატონიზაცია არ არის მიმდინარე ათწლეულის ტენდენცია, ეს პროცესი დაიწყო ბევრად ადრე. საფუძველს მოკლებული არ იქნება თუ ვიტყვით, რომ *სერუს* სიმღერები უძველეს პერიოდში არ გამოირჩეოდნენ სტილური პოპოგენურობით, უფრო მეტიც, სიმულტანურად არსებობდა ბგერათრივის განსხვავებული ტიპები; ისინი ურთიერთზეგავლენას ახდენდნენ ერთმანეთზე და ქმნიდნენ შერეულ და გარდამავალ სტრუქტურებს. ჩემს ადრეულ კვლევებში (Pärtlas, 2004) მე წამოვაყენე პიპოთეზა *სერუს* ტრადიციული მომღერლების მუსიკალური აზროვნების „ბი-ლინგვურობაზე“. ეს უკანასკნელი ნიშნავს ორი ძირითადი კილოს ტიპის თანაარსებობას (სავარაუდოდ, აქტი სხვადასხვა ისტორიული და ეთნიკური წარმომადგენლობა). ორივე მათგანი შეიძლება მივაკუთვნოთ ერთსა და იმავე წყობას. მართლაც, *სერუს* სასიმღერო ტრადიციაში ჩვეულებრივია ერთი და იგივე წყობის ტიპის სიმღერის განსხვავებული ბგერათრივით შესრულება. მუსიკალური მაგალითები (მაგ., 1, 2) გვჩვენებს ერთი და იგივე წყობის ორ ვარიანტს, მათგან პირველს გააჩნია ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო (Es-Fis-G-Ais-H) და მეორეს კი – დიატონური კილო (E-Fis-G-A-H-C).

უფრო ზუსტად, *სერუს* მრავალხმიან სიმღერებში ბგერათრივის ორ ტიპზე მეტი შეიძლება შეგხედეს. შესაძლებელია ოთხი კილოს ნახაყ: 1. „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“ (D-Es-Fis-G-Ais-H); 2. ანჰემიტონურ-დიატონური კილო (E-G-A-H-C); 3. დიატონური კილო (D-E-Fis-G-A-H-C), რომელიც უფრო გვიანი წარმოშობისაა და 4. ანჰემიტონური კილო (E-G-A-H), რომელიც სხვებთან შედარებით უფრო იშვიათად წნდება. ამ მოხსენებიდან გამომდინარე, რაციონალური იქნება „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს“ დაპირისპირება ევლდა სხვა სტრუქტურის მქონე კილოსთან. ამასთან, ამ უკანასკნელის განხილვა მუსიკალური აზროვნების დიატონურობასთან მიმართებით.

როგორც ზემოთ აღნიშნე, ძირითადი წყობის ტიპები ქმნიან შერეულ და გარდამავალ სტრუქტურებს, რაც ართულებს *სერუს* სიმღერების სმენით ტრანსკრიფციას. *სერუს* სიმღერების მუსიკალურ ტრანსკრიფციაში გვხვდება დიდი რაოდენობით შემთხვევითობანი მიკროალტერაციული ნიშნების ჩაოვლით. სხვადასხვა მეცნიერის მიერ გაშიფრული ერთი და იმავე სიმღერის ჩანაწერი შეიძლება მნიშვნელოვნად განსხვავდებოდეს ერთმანეთისგან. ზოგიერთი მეკვლეარი ამტკიცებს, რომ *სერუს* სიმღერების ბგერათრივი, თავის უძველეს შედარებით, არასტანდარტულობით გამოირჩევა (Sarv, 1980: 136). ჩემი აზრით, *სერუს* სიმღერების მუსიკალური აზროვნების არტაული ხასიათი ელვინდება უწყველად ფართო ბგერათრივის საშუალებით, მაგრამ მათი სიმადლის ვარირება უშთაურესად მეთოდურ ხასიათს ატარებს და დაკავშირებულია დიატონური ბგერათრივის და „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს“ ურთიგონოზეგავლენასთან.

მრავალარხიანი ჩანაწერის ზეპირ ანალიზზე დაყრდნობით გამოვლინდა ამ ურთიერთზეგავლენის ორი ძირითადი სახეობა (Pärtlas, 2004), რომელიც ნაწვენებია სქემასზე (ცხრ. 1). პირველ შემთხვევაში, „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“ (3-1-3-1, გამოფრული, როგორც E-G-A-H-C) გადაიქცევა იგივე ანჰემიტონურ-დიატონურ კილოდ (3-2-2-1). როგორც ვხედავთ, ამ ორ კილოს შორის განსხვავება მხოლოდ ბგერათრივის ერთ ბგერაშია (As/A), მეორე შემთხვევაში კი „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“ (რომელიც ამჟერად გამოფრულია, როგორც D-Es-Fis-G-Ais-H) წარმოადგენს ბგერათრივს, რომელიც ფაქტობრივად ემთხვევა პარმონიულ მინორს (სქემასზე – სილ მინორი). ასეთ ცვლილებას შეიძლება

მიგაღწივით ბგერათრევის მადალი ნოტების დადაბლებით Ais/A და H/B.

წინამდებარე მოსხენებაში ვეცდები წარმოვიჩინო „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს“ დიატონიზაციის პროცესი აკუსტიკური ანალიზის საშუალებით (ცხრ. 1 ა). განსაკუთრებულ ყურადღებას მივაქცევ „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს“ მოავარ ტრიქორდს 1-3 (სქემაში იგი ჩაწერილია შემდეგნაირად Fis-G-Ais ან G-As-H). ეს ტრიქორდი წარმოადგენს „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს“ მინიმალურ ერთეულს, რაც ნიშნავს, რომ ბგერათრევის ეს სამი ბგერა ჩემ მიერ გაანალიზებულ ყველა ჩანაწერში ელვრს. შესაბამისად, ამ ტრიქორდთან დაკავშირებული ეს აღმოსენა ყველაზე მჭარი თავისებურებაა.

ოთხი ერთნარი წყობის შესრულება შეირჩა იმის საანალიზოდ, თუ როგორ გადაიქცევა „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“ ანკმობორურ-დიატონურ ბგერათრევიად. წყობის ტიპი უფრო ხშირად განიხილება შრომის სიმღერასთან *Grinding Stone* (წიქილის ქვა), თუმცა ასევე შეიძლება გამოვიყენოთ თხრობითი სიმღერებშიც. ჩემს მიერ გაანალიზებულ ყველაზე ძველი ჩანაწერი მიეკუთვნება 1959 წელს (მაგ. 3; აუდიომაგ. 1). ეს სიმღერა შესრულა სერუს გაიკური სიმღერების ცნობილმა შემსრულებელმა ანა ვაბარნამ (Anne Vabarna, 1877-1964) და მისმა ქალიშვილმა ოდემა (Od'e), რომელიც მღერის მადალ ხმას – Kill-s. მის მრავალხმიან მონაკვეთებში „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილო“ ნათლად ჩანს. ჩვეულებრივ, სერუს გუნდებში მომღერალთა ტრადიციული რაოდენობა 5-7 შემსრულებელია, ეს შესრულება აკუსტიკური ანალიზისთვის მეტად მოსახერხებელია, რადგან ორი მომღერლის შემთხვევაში შეიძლება მიგვეცა ცალკეულ ხმას. ჩვეულებრივ, მოავარი დაბალი ხმა – Torri სრულდება პეტროფორონულად, გუნდის მიერ და მონა ან სტერეოჩანაწერში შეუძლებელი ხდება ინდივიდუალური მგლოდოური ხაზის გამოყოფა.

ანე ვაბარნას შესრულება შეფარავ მრავალხმიანი ტექნიკით გაკეთებულ სამ ჩანაწერს. ერთ-ერთი მათგანი არის სოფლების მიკიტამასა (Mikitamäe) და ვარსკას (Värskä) მომღერალთა მიერ 1996 წელს სტუდიაში ჩაწერილი სიმღერა (6-არხიანი ჩანაწერი). დანარჩენი ორი სიმღერა (ორივე არის *The Grinding Stone*) შესრულდა სოფელ ვარსკაში გუნდების *Leiko* და *Kuldatsäuk*-ის მიერ 2006 წელს, ჩაწერილია ციფრულად (9-არხიანი ჩანაწერი). მონაცემები, რომელიც სამ მრავალხმიან ჩანაწერს ეხება, გაკეთებულია 2009 წელს ჩემი ხელმძღვანელობით სტუდენტ არე თულის მიერ (*Tool*, 2009). მან გაანალიზა სამი მგლოსტროფი თითოეული სიმღერიდან, რაც მთლიანობაში იძლევა წყობის 72 ვარიანტს. 1996 და 2006 წლებში ჩაწერილი ვარიანტები მსგავსია, თუმცა განსხვავდებიან მოცულობით ანე ვაბარნას ვარიანტებიან (მაგ. 4; აუდიო მაგ. 2).

მრავალხმიანი ჩანაწერებში ტონის სიმაღლე იზომებოდა პროგრამა PRAAT-ის მეშვეობით, რათა გვეჩა საშუალო სიმაღლე ყოველ მონიშნულ ადგილზე. პროგრამას შეუძლია გვაჩვენოს ნახევარტონური შედეგები ცენტრალური C-ს ზემოთ A ნოტზე (440 ჰერცი). როცა ჩანაწერი მრავალხმიანი არ არის (ასეთია *The Grinding Stone*-ის ანე ვაბარნასეული შესრულება) გაზომვის პროცედურა უფრო კომპლექსურ ხასიათს ატარებს. ამ სიმღერაში ტონთა საბაზისო სიხშირე გავხომე სპექტრის და ნახევარტონური სიმაღლის მიხედვით (მოავარ C-ს ზემოთ მდებარე A ბგერასთან კავშირში) და ისინი დაეიოფელ Excel-ის პროგრამის მეშვეობით. იმისათვის რომ დამედიანა ტონის საშუალო სიმაღლე, ყოველი მრგველი ნოტი იზომებოდა ორ ადგილას (პირობითად), მეროთხედი ტონი ოთხ ადგილას. ანე ვაბარნას სიმღერაში ექვსი მგლოსტროფი გაეანალიზე.

აუდიომაგალითების მომხმენისა (აუდიომაგ. 1, 2), ანა ვაბარნას დუეტის და თანამდროვე სერუს გუნდების წყობა მნიშვნელოვნად განსხვავდება ერთმანეთისგან. *Leiko*-ს მიერ შესრულებული სიმღერა (აუდიომაგ. 2) ელვრს თითქმის დიატონურად. ანე ვაბარნას დუეტის წყობა ელვრს მეტად უწვეულოდ და თუ ვინმე შეეცდება მის ტრანსკრიფციას, სავარაუდოდ უნდა გამოიყენოს „ერთი-სამ-

ნახევარტონიანი კილო“. აკუსტიკური გაზომვის შედეგებმა დაადასტურა ეს მოსაზრება.

საშუალო ინტერვალი მონათესავე ბეგართიებს შორის ოთხეუ შესრულებისას განხილულია სქემაზე (ცხრ. 2). ცხრილის სულ ზედა რიგში გამოწერულია „ერთი-სამ-ნახევარტონიანი კილოს“ „იდეალური“ ინტერვალი და ბეგართიების ბეგრების ტრადიციული სახელები (ნოტების სახელები ორ ვარიანტად არის მოცემული). მეორე რიგში იხილათ ანალოგიურ ინფორმაციას ანეჰმეტონურ-დიატონურ ბეგართიებთან დაკავშირებით. მომდევნო რიგებში ნაჩვენებია ოთხეუ სიმღერის შესაბამისი საშუალო ინტერვალის ანალიზი.

უნდა აღინიშნოს, რომ ანე ვაბარნას სიმღერაში მონათესავე ბეგართიების ინტერვალები არ წარმოადგენს ზუსტად ერთი და სამი ნახევარტონისგან შემდგარ კილოს ყველაზე დაბალი „გადიდებული სეკუნდა“ ან „მინორული ტერცია“ (Es-Fis ან E-G) ახლოს დგას მაჟორულ ტერციასთან (3.7 ნახევარტონი) და ორივე ნახევარტონი (Fis-G და Ais-H) არის 30 ცენტრ შემცირებული თანაბრად ტემპერირებულ ნახევარტონთან შედარებით. მთავარი ტრიტორდი Fis-G-Ais (ან G-Ais-H), რომელიც ანალოგიის ძირითადი ობიექტია, შედგება შემცირებული ნახევარტონისაგან (0.7) და სამი გადიდებული ნახევარტონური ინტერვალისაგან (3.2).

საშუალო ინტერვალი სხვა შესრულებისას ბევრად განსხვავდება იდეალური ერთი-სამ-ნახევარტონიანი სტრუქტურისაგან და ბეგართიები, რომელსაც ასრულებს *Kuldatsäuk*-ის გუნდი (იხ. ცხრილის ქვედა რიგი) ახლოს დგას ანეჰმეტონურ-დიატონურ ბეგართიებთან (E)-G-A-H-C (ნოტი E გამოტოვებულია ცხრილში რადგან არ გვხვდება სიმღერის შესრულებისას საგუნდო ხმებში). მრავალარხან ჩანაწერებში ბეგართიების ყველაზე დაბალი ინტერვალი (E-G) მოძრაობს სამ და სამნახევარ ტონებს შორის, რაც ამტკიცებს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ეს ინტერვალი არის უფრო ფართო, ვიდრე სამი ნახევარტონი. უმაღლესი ინტერვალი ძალიან შემცირებულია – დაახლოებით მეთოხედი ტონია. ეს ნაწილობრივ აიხსნება kill-ს შეცდომით – მომღერალი რომელიც ასრულებს უმაღლეს ხმას სეტუს სიმღერებში, დღეს საკმაოდ რთულია კარგი kill-ს მომღერლის პოვნა.

მთავარი ტრიტორდი (მაგ. 6-ში, საზგასმულია მუქი შრიფტით) განსაკუთრებით საინტერესოა, როგორც ხედავთ, პროპორცია ორ ინტერვალს შორის შესაძნელებად იცვლება. სიმღერაში, რომელიც შესრულდა 1996 წელს, ტრიტორდის უმაღლესი ინტერვალი უფრო გაფართოვდა (იგი არის ზუსტად ნახევარტონსა და მთელ ტონს შორის – 1.5); საპირისპიროდ, უმაღლესი ინტერვალი, უფრო შემცირდა და გაუთანაბრდა თანაბრად ტემპერირებულ სამნახევარ ტონიან ინტერვალს – 2.8 ნახევარტონი. 10 წლის შემდეგ (მაგ. 2006 წელს) ეს ტენდენცია უფრო მკვეთრი გახდა: 1.6 და 2.4 ნახევარტონები *Leiko*-ს შესრულებით და 1.8 და 2.2 ნახევარტონი *Kuldatsäuk*-ის შესრულებით. *Leiko*-სა და *Kuldatsäuk*-ის გუნდების წევრებს შორის განსხვავება (ჩანაწერი ერთსა და იმავე წელს გაკეთებული), შეიძლება აიხსნას იმ ფაქტით, რომ *Kuldatsäuk*-ის გუნდში უფრო ახალგაზრდა მომღერლებმა მთავარეს თავი.

ბეგართიების მთავარ ტრიტორდში ცვლილების პროცესი გრაფიკულად არის ნაჩვენები (დიაგრ. 1) დიაგრამის ქვეშ შეიძლება ასევე დაინახოთ თითოეული გუნდის მომღერალთა დაბადების საშუალო ასაკი. როგორც ხედავთ, ტრიტორდის დაბალი ინტერვალი მაღლდება 0.7-დან 1.8 ნახევარტონამდე; მაღალი ინტერვალი კი მცირდება 3.2-დან 2.2 ნახევარტონამდე. ორ ინტერვალს შორის განსხვავება ღრმავდება. ახალგაზრდა გუნდის (*Kuldatsäuk*-ის) შესრულებაში ტრიტორდის ორივე ინტერვალი უახლოვდება მთელ ტონს (1.8 და 2.2 ნახევარტონი), მაგრამ მათ შორის განსხვავება სულ 40 ცენტია, რაც იმას ადასტურებს, რომ დღესდღეობით ძველი მუსიკალური აზროვნება სულ მოდიანად არ გამოქრალა.

სეტუს ზოგიერთი თანამედროვე შემსრულებელი დარწმუნებულია, რომ ძველი გუნდებისგან განსხვავებულად მღერიან, თუმცა ამასთან ვერაფერს გააწყო.

უძველესი წუობის დიატონიზაცია და ადგილობრივი მუსიკალური სტილის თვითმოყოფადობის დაკარგვა კულტურის გლობალიზაციის საერთო პროცესის ნაწილია. ჩვენ მხოლოდ იმით შეგვიძლია ვინუგეშოთ თავი, რომ უძველესი მუსიკალური კულტურის კვალი ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია თანამედროვე მუსიკალურ პრაქტიკაში.

შენიშვნები

¹ ეს ხაინტერესო ფენომენი დახასიათებულია ზემ მერ წინა სიმპოზიუმზე წარმოდგენილ მოხსენებაში (Pärtla, 2004)

თარგმნა ნანა შარივაძემ

RETRACING PROCESSES OF CHANGE: THE CASE OF THE SCALES OF THE SETU SONGS (SOUTHEAST ESTONIA)

It is often remarked that the musical thinking of traditional musicians changed noticeably during the last century. There are many styles of traditional music that are quite viable nowadays, but are not the same as they were even a few decades ago. The tradition of the *Setu* multipart singing is a typical example of such a situation.

The musical tradition of the *Setu* is one of the few in Estonia that has been preserved in active use until today. Nowadays multipart singing is one of the most important symbols of ethnic identity of the *Setu* people. In recent decades the growth of ethnic consciousness among the *Setu* led to a revitalization of the old song tradition. There are many singing groups comprised of younger and older people who try to keep the tradition of multipart singing alive. However, one should recognize that the most ancient and original features of the *Setu* song style are disappearing.

The direction of the changes that can be observed in the contemporary singing style of the *Setu* is also typical of many European folk song traditions. The main tendency is towards the musical style of European professional music, based on functional harmony, equally tempered tuning, a proportional rhythmic system, and regular metre. With regard to the multipart texture, the diminishing of the heterophonic divisions within the choral parts and, therefore, a general simplification of the texture are characteristic of contemporary *Setu* singing. The present paper deals with changes in the intervallic structure of the scales, which are an essential feature of the *Setu* song style.

The most specific and probably the oldest scale of the *Setu* songs is the so-called "one-three-semitone mode", which consists of the intervals close to one and three semitones (the structure of this scale can be expressed in semitones as the succession 1-3-1-3-1 and written by notes such as D-Eb-F#-G-A#-B).¹ The one-three-semitone mode is on the verge of disappearance nowadays – partly because the respective repertoire, work and ritual songs, is mostly out of use today, and partly because of the diatonization of the old song tunes. The present paper focuses on the processes of diatonization of the *Setu* tunes as they appear in archival and contemporary sound recordings. The research is based on the comparative acoustic analysis of the recordings made at different times (from the 1930s up to the end of the first decade of the 21st century) by means of different recording techniques including shellac discs, tape-recordings and contemporary digital multi-channel technique.

The aim of this paper is not only to confirm the fact that a diatonization of tunes is really taking place. The acoustical analysis of the *Setu* multipart songs seems also to be interesting for two additional reasons. Firstly, the one-three-semitone mode itself is a very unusual phenomenon, which should be described more precisely, and secondly, despite the prevalence of diatonic scales in the *Setu* songs today, the singing of the contemporary *Setu* choirs has a special quality of intonation which is hard to explain by means of an aural analysis.

As a matter of fact, the diatonization of the ancient *Setu* tunes is not a trend of recent decades only: these processes started much earlier. Furthermore, there are reasons to believe that the *Setu* song tradition was not stylistically homogeneous in the more distant past either and that the different scale types existed simultaneously, interacting with each other and forming various mixed and transitional structures. In my earlier studies (Pärtlas, 2004) I suggested the hypothesis of the "bi-linguistic" character of musical thinking

of the traditional *Setu* singers. Bi-linguistic thinking means here the co-existence of two main scale types (supposedly of different historical and ethnic origin), both of which can be applied to the same tune types. In fact, in the *Setu* song tradition it is quite usual that the same song tune (tune type) can be sung with different scales. The musical examples (ex. 1, 2) demonstrate two variants of the same tune type, the first of which has the one-three-semitone scale (transcribed as Eb-F#-G-A#-B) and second the diatonic scale (E-F#-G-A-B-C).

More specifically, in the *Setu* multipart songs more than two scale types can be found. It is possible to find even 4 scale types: (1) the one-three-semitone scale (D-Eb-F#-G-A#-B), (2) the anhemitonic-diatonic scale (E-G-A-B-C), (3) the pure diatonic scale (D-E-F#-G-A-B-C), which is obviously of a later origin, and (4) the pure anhemitonic scale (E-G-A-B), which occurs much less often than the others. However, from the point of view of the present research it makes sense to contrast the one-three-semitone mode with the other three scale types and to consider the latter scale types as the realizations of diatonic musical thinking.

As mentioned above, the main scale types often form mixed and transitional structures, which makes an aural transcription of the *Setu* songs very difficult. In the music transcriptions of the *Setu* songs one can find plenty of accidentals including signs of microalteration; transcriptions of the same song recording made by different researchers can differ remarkably. Some researchers even claim that the scales of the *Setu* songs are irregular simply as a result of their very ancient origin (Sarv, 1980: 136). In my opinion the archaic character of the musical thinking of the *Setu* singers manifests itself in the unusually wide zones of realisation of the scale notes, but the variations in their pitch are mostly systematic and connected with the interaction between the one-three-semitone mode and “diatonic” scales.

On the basis of the aural analysis of the multi-channel recordings I found two main types of such interaction (Pärtlas, 2004), which are shown in the scheme (tab. 1). In the first case the one-three-semitone scale (3-1-3-1, transcribed as E-G-Ab-B-C) becomes similar to the anhemitonic-diatonic scale (3-2-2-1). As can be seen, the only difference between these two scales concerns the scale note Ab/A. In the second case the one-three-semitone mode (which this time is transcribed as D-Eb-F#-G-A#-B) turns into the scale that coincides with the harmonic minor (in this scheme G minor). Such a modification can be achieved by shifting the two upper scale notes A#/A and B/Bb.

In this paper I will try to retrace the first process of diatonization of the one-three-semitone mode (tab. 1 a) by means of an acoustical analysis. Special attention will be paid to the central trichord of the one-three-semitone scale, which, in the schemes and transcriptions, is written as G-Ab-B or F#-G-A#. This trichord is the minimal form of the one-three-semitone scale, by which I mean that these three scale notes are present in all the song recordings I will analyse. For that reason, the findings concerning this trichord should be the most reliable.

To analyse how the one-three-semitone scale can be turned into the anhemitonic-diatonic scale, four performances of the same tune type were chosen. The tune type under consideration occurs most often as the work-game song “The Grinding Stone”, but it can also be used in narrative songs. The oldest of the four performances analysed was made in 1959 with a tape-recorder (for the generalized transcription of this song (ex. 3; audio ex. 1). This song was performed by the most famous *Setu* epic singer Anne Vabarna and her daughter Od'e, who sings the upper subsidiary part called *killõ*. In the multipart sections of this song the one-three-semitone mode can be heard quite clearly. Although the usual number of singers in a traditional *Setu* choir is about 5-7, this performance seemed to be suitable for the purposes of acoustical analysis because in the case of duo singing it is possible to follow the melodic lines of each singer. Normally the main lower part called *torrõ* is sung heterophonically by the chorus, and in an ordinary mono or stereo recording the individual

melodic lines cannot be separated.

Anne Vabarna's performance was compared with three more recent multi-channel recordings. One of these is the narrative song sung by the singers from Mikitamäe and Värskä villages and recorded in a studio in 1996 using a multi-channel tape-recorder (6-channel recording). The two other songs (both are *The Grinding Stone* song) were performed by the *Leiko* and *Kuldatsäuk* choirs from Värskä village in 2006 and recorded digitally (9-channel recordings). The data concerning the three multi-channel recordings are taken from the student work by Aare Tool, made under my supervision in 2009 (Tool, 2009). He analysed three melostrophes from each song, which makes 72 tune variants in all. The tune version recorded in 1996 and 2006 differs to some extent from that by Anne Vabarna, but they are similar enough to be compared. The generalized transcription of the first melostrophe of *The Grinding Stone* song performed by the *Leiko* choir is provided in ex. 4 (audio ex. 2).

For acoustic analysis the speech analysis program PRAAT was used. In the multi-channel recordings the pitch of the tones was measured using the possibility, provided by the Praat software, to see an average pitch for the selected area. For the purposes of measurement the most stable fragments of the tones were chosen. The program can show the results in semitones in relation to the A note above middle C (i.e. 440 Hz). In the case of non-multi-channel recording (it is "The Grinding Stone" song performed by Anne Vabarna's duo), the procedure of measurement was more complex. In this song the fundamental frequencies of the tones were measured from the spectra, and the pitches in semitones were calculated using the program Microsoft Excel. To find the average pitch of the tones each conditional eighth note was measured in two places; quarter notes were measured in four places. In Anne Vabarna's song 6 melostrophes were analysed.

As one can hear from audio examples 1 and 2, the tuning of Anne Vabarna's duo and that of the contemporary *Setu* choirs is significantly different. The song by the choir *Leiko* (audio ex. 2) sounds almost diatonic. The tuning of Anne Vabarna's duo (audio ex. 1) sounds very unusual because they use the one-three-semitone mode. The results of the acoustical measurements confirm this impression.

The average intervals between adjacent scale notes in the four performances under consideration are provided in the table (tab. 2). In the top row of the table, the "ideal" intervals of the one-three-semitone scale and the usual names of the scale notes (in two alternative variants) are written. The second row comprises the same information concerning the anhemitonic-diatonic scale. In the next rows, the corresponding average intervals in the four songs analysed are shown.

It can be seen that the intervals between the adjacent scale notes are not exactly one and three semitones, even in Anne Vabarna's song. The lower interval, which should be theoretically a three-semitone interval, is actually closer to the major third (3.7 semitones) and the upper "semitone" is 30 cents narrower than an equal-tempered semitone (0.7). The central trichord, which is the main object of analysis in this paper, consists of the narrowed semitone (0.7) and enlarged three-semitone interval (3.2).

The average intervals in the other performances analysed differ far more from the "ideal" one-three-semitone structure, and the scale of the song performed by the *Kuldatsäuk* choir (see the bottom row of the table) is quite close to the diatonic scale G-A-B-C, especially if we speak about the central trichord (1.8 and 2.2). The performance by the choir *Leiko* confirms the earlier observation that the lower interval of the scale tends to be wider than three semitones (3.6), although, in the recording from 1996 it is almost exactly three semitones (2.9). The upper interval becomes very narrow in all recent recordings – about a quarter tone (0.5, 0.4, and 0.4). This can be partly explained by the mistakes of the *killõ* – the singer who performs the upper solo part in the *Setu* songs. Nowadays it is quite difficult to find a really good *killõ*-singer.

The results for the central trichord (in tab. 2 these are shown in bold font) are the most interesting. As one can see, the proportion between the two intervals changes significantly. In the song performed in 1996 the lower interval of the trichord becomes much wider (it is exactly between the semitone and whole tone – 1.5); the upper interval, on the contrary, becomes narrower than the equal-tempered three-semitone interval – 2.8 semitones. Ten years later (i.e. in 2006) this tendency has increased: 1.6 and 2.4 semitones in *Leiko*'s performance and 1.8 and 2.2 semitones in the song by *Kuldatsäuk*. The difference between the tuning of the *Leiko* and *Kuldatsäuk* choirs, which were recorded in the same year, can be explained by the fact that the latter choir consists of younger singers.

The process of change in the central trichord of the scale is shown graphically in the diagram (diag. 1). Under the diagram one can also see the average year of birth of the singers in each choir (see the numbers in brackets). It can be seen that the lower interval of the trichord rises from 0.7 to 1.8 semitones; the upper interval, on the contrary, narrows from 3.2 to 2.2 semitones. As a result, the difference between two intervals diminishes significantly. In the performance of the youngest choir (*Kuldatsäuk*) both intervals of the trichord are close to the whole tone, but between them there is still difference of 40 cents, which provides evidence that the old musical thinking has not completely disappeared even nowadays.

Some of the contemporary *Setu* singers are aware of the fact that their singing sounds different from that of the older choirs, but unfortunately there is nothing to be done about it. The diatonization of the ancient tunes and loss of the originality of the local musical styles is part of the general process of cultural globalisation. We can take comfort, however, in the fact that traces of the ancient musical culture still exist in contemporary musical practice.

Notes

¹ I described this interesting phenomenon in great detail in my paper at the previous Symposium on Traditional Polyphony in Tbilisi (Pärtlas, 2010)

References

- Pärtlas, Žanna. (2004). «O ladovom "dvaizichii" Setuskikh mnogogolocnykh pesen» ("On the Modal Bilingualism of *Setu* Multi-Part Songs"). In: *Mekhanizm peredachi folklornoj traditsii (The Transmission Mechanism of Folk Tradition)*. P. 78-90. Editor and compiler: Абулхасирова-Глазунова, Н. Н. Saint-Petersburg: РИИИ
- Pärtlas, Žanna. (2010). "A "Hen-and-Egg" Problem: Interrelation Between Scale Structure and Vertical Structure in *Setu* Multipart Songs". In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 336-354. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire
- Sary, Vaiko. (1980). «O zakonomernostiakh stroenia zvukoriadov i ritmiki v Setuskom muzikalnom folklore (na materiale pesen odnoi zapevali)» ["On the Regularities of Scale Structure and Rhythm System of *Setu* Musical Folklore (On the Material of Songs of One First Singer)"]. In: *Finnou-ugorskij muzikalnij folklor i vzaimosvazi s sosednimi kulturami (Finno-Ugor Folk Music and Interconnection with Neighboring Cultures)*. P. 129-145. Tallinn: Eesti Raamat
- Tool, Aare. (2009). *Varieeruvatest helilaadidest Setu rahvalaulus akustilise analüüsi põhjal (About the Variable Modes in the Setu Traditional Songs on the Basis of the Acoustical Analysis)*. Proseminaritöö. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

მაგალითი 1. მეთევზის სიმღერა ერთი-სამ-ნახევარტონიანი წყობით, ასრულებს ანე ვაბარნა გუნდთან ერთად 1936წ. (სოფელი ტონჯა)

Example 1. The fishing song with the one-three-semitone scale performed by Anne Vabarna and choir in 1936 (*Tonja* village)



მაგალითი 2. მეთევზის სიმღერა დიატონური ბგერათრიგით ასრულებს კრიპა პილასტე გუნდთან ერთად, 1948წ. (სოფელი პაუჯაბარე)

Example 2. The fishing song with the diatonic scale performed by Kreepa Pihlaste and choir in 1948 (*Haudjasaare* village)



მაგალითი 3. შრომის-სათამაშო სიმღერა წისქვილის ქვა, ასრულებენ ანე ვაბარნა და მისი ქალიშვილი ოდე, 1959წ. (სოფელი ტონჯა)

Example 3. The work-game song *The Grinding Stone* performed by Anne Vabarna and her daughter Od'e in 1959 (*Tonja* village)



მაგალითი 4. შრომის-სათამაშო სიმღერა წისქვილი ქვა, ასრულებს გუნდი ლეიკო 2006წ. (სოფელი ვარსკა)

Example 4. The work-game song *The Grinding Stone* performed by the *Leiko* choir in 2006 (*Värskä* village)



ცხრილი 1. ერთი-სამი-ნახევარტონის კილოს ტრანსფორმაცია: ა) ერთი-სამი-ნახევარტონის წეობა (3-1-3-1) გახდება ანემიტონ-დიატონური წეობა (3-2-2-1); ბ) ერთი-სამი-ნახევარტონის წეობა (1-3-1-3) გახდება პარმონიური მინორი (3-2-2-1)

Table 1. The transformations of the one-three-semitone mode: (a) the one-three-semitone scale (3-1-3-1) turns into the anhemitonic-diatonic scale (3-2-2-1); (b) the one-three-semitone scale (1-3-1-3) turns into the harmonic minor (3-2-2-1)

a.	C	C	b.	B	Bb
	B	B		A#	A
	Ab	A		G	G
	G	G		F#	F#
	E	E		Eb	Eb
				D	D
3-1-3-1	3-2-2-1		1-3-1-3-1	1-3-1-2-1	

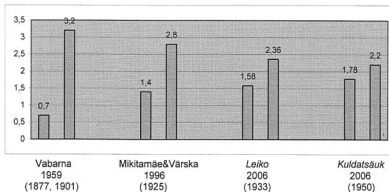
ცხრილი 2. მეზობელი ბეგრების საშუალო ინტერვალები

Table 2. The average intervals between adjacent scale notes

One-three-semitone scale	3 Eb-F# E-G	1 F#-G G-Ab	3 G-A# Ab-B	1 A#-B B-C
Anhemitonic-diatonic scale	3 E-G	2 G-A	2 A-B	2 B-C
Anne&Od'e Vabarna 1959	3,7	0,7	3,2	0,7
Mikitamäe&Värskä 1996	2,9	1,5	2,8	0,5
Leiko (Värskä) 2006	3,6	1,6	2,4	0,4
Kuldatsäuk (Värskä) 2006	-	1,8	2,2	0,4

დიაგრამა 1. ცენტრალური ტრიქორდის (1-3 → 2-2) შეცვლის პროცესი. ფრჩხილში მოთავსებული ციფრები მეოთხედის თითოეული გუნდის მომღერლების დაბადების საშუალო თარიღს

Diagram 1. The process of change in the central trichord (1-3 → 2-2). The numbers in brackets are the average years of birth of the singers in each choir



დამწერბი ხმა ქართულ მრავალხმიანობაში

ქართული ტრადიციული მუსიკის ნიმუშები იწყება ან საკრავის აუღერებით ან ერთი მომღერლის შესავლით. და რადგანაც „კარგი დასაწყისი საქმის ნახევარია“ და სიმღერის დაწყების ასპარეზი კი ერთ ხმას ემთხვევა, ეს უკანასკნელიც არ იშურებს ნიჭსა და ფანტაზიას, რათა ღირსეულად წარმოაჩინოს სიმღერა და საკუთარი შესაძლებლობები. სწორედ ამიტომ ქართული სიმღერის შესავალი დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ჩვეულებრივ, სიმღერის შესავალში, სამივე ხმის აუღერებაზე ზევნ უკვე ვიცით, თუ რომელი სიმღერა სრულდება.

უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული მუსიკისმცოდნეობა საკმაო ყურადღებას უთმობს ხმათა ფუნქციონალიზაციას და ტერმინოლოგიის საკითხებს, მაგრამ კონკრეტულად სიმღერის დასაწყისი ჯერ ცალკე კვლევის საგანი არ გამხდარა.

ის ფაქტი, რომ ქართული შემსრულებლისათვის უცხოა რაიმე სიგნალის შედეგად (ტონების მიცემით, ლოტბარის მინიშნებით და ა.შ.) სიმღერის ყველა ხმაში ერთდროულად დაწყება, ცხადია, არ ნიშნავს იმას, რომ ქართული სიმღერა ყოველთვის სპონტანურად იწყება. მაგრამ დამწყები, ერთგვარად, „აერისში“ წამოიწყება, რომელსაც ყველა დანარჩენი ვალდებულია, აჟეჭოს. მან ინიციატივის შენარჩუნება უნდა შეძლოს.

აქვე, არც ის უნდა გამოვრჩეს, რომ სანოტო კრებულებში თუ აუდიოინანაწერებში საკმაოდ მოიხერხება ქართული სიმღერის ერთად დაწყების შემთხვევები, რაც, ძირითადად, აიხსნება „ლოტბარის ხელით“ – სცენაზე ატანისას ნიმუშის გადამუშავებით; ასევე – საკრავიერი თანხლების მოცილებით.

მაგრამ დაწყების საერთო წესიდან გამონაკლისებიც შეიძლება ვივარაუდოთ. ესეებით სიმღერებს საპეციალურად, სახეობოდ ერთად დაწყების („მილოცვის“) ფუნქციით, თუმცა დანამდვილებით ვერ ვიტყვი, სრულდებოდა თუ არა ისინი ადრეც დღევანდელი სახით.

საზოგადოდ, ცალკეული ქართული სიმღერის დასაწყისი საკმაო სტაბილურობით ხასიათდება. მცირე გამონაკლისის გარდა, ერთი და იგივე სიმღერის სხვადასხვა ვარიანტი ერთი და იმავე ხმით და მსგავსი მოტივით იწყება. დღეს არსებული ქართული სიმღერების უმეტესობამ უკვე შეიძინა მკაფიო ინდივიდუალობა, რაც როგორც დამწყების, ასევე მთლიანად ნიმუშის სტრუქტურის საკუთარი წესების შემუშავებაში გამოიხატა.

ქართულ სიმღერაში დამწყები, ძირითადად, მთავარ ხმას გულისხმობს და ამ ფუნქციის ძირითადი განმსაზღვრელი, უმეტესწილად, სიტყვიერი ტექსტის გაძლიერება. ცნობილია, რომ ქართველი მომღერლებისთვის სიმღერა „თქმება“. შესაბამისად, ძირითად ხმას, რომელიც უმეტესად დამწყებიცაა, *მოქმედს* უწოდებენ. ხმა, რომელიც სიმღერას მოვლენიანთ ერთთვის, მაგრამ სიტყვიერი ტექსტის გამტარებელია, ხშირად მაინც დამწყებად მოიხსენიება, რადგან სწორედ ის „იწყებს“ სიმღერის „თქმას“. მ. ჟორდანიას თქმით, „დამწყები გულისხმობს არა მარტო უშუალოდ დაწყებას, არამედ – წაყვანასაც, მთავარ ხმასაც. იგი მაინც დამწყებია, თუნდაც მოახდლმა – მაღალმა ხმამ წამოიწყოს“ (გვ. 123). *მოქმედის მოახილი*, ანუ მოპასუხე ხმა სიმღერას ხშირად მხოლოდ ტონის მიცემის მიზნით იწყებს.

ქართულ მუსიკალურ ტრადიციაში დამწყებად გვევლინება (განვალაგებთ სიხშირის კვლეობის მიხედვით): 1) შუა ხმა, 2) ზედა ხმა, 3) ბანი. ფოკალურ-ინსტრუმენტულ შესრულებას ყოველთვის საკ-

რავი იწყებს. აღსანიშნავია დამწვების ცვალებადი, ანუ თავისუფალი რეგლამენტის ცალკეული შემთხვევებიც. მოკლედ დავახასიათოთ საითაოდ სამივე ხმა, როგორც დამწვები.

სამხმარი ქართულ სიმღერაში დღეს არსებული შუა ხმა წარმატებით ითავსებს *მიქეელის* დამწვების, *პირველი ხმის*, *მღელქვის* ფუნქციებსა და სახელებს. ადრე, ორხმიანობის პირობებში წამყვანი სწორედ ეს ხმა იყო – მეორე, შემდგომელი, მოასუსტე ხმის ფონზე.

ცხადია, დამწვების როლი იქ უფრო მეტია, სადაც იგი უფრო მაგფიო რეგლამენტისაა. ამის კარგი მაგალითია სვანური სიმღერები, რომლებიც, დიდი უმეტესობით, შუა ხმით იწყება და, რაც მთავარია, მაგფიო ფორმულურობითაა აღბეჭდილი. საზოგადოდ, **რაც უფრო არქაულია მუსიკალური ნიმუში, მით უფრო მაგფიოდა მასში გამოკვეთილი დამწვები ხმა – მიქეელი** (სამხმარიანობაში შუა, ხოლო ორხმიანობაში – ზედა ხმა; საკულტო, შრომის სიმღერებში). რაც შეეხება დიალექტურ მახასიათებელს, სხვაობა ამ მხრივ აქ ნაკლებდაა შესამჩნევი.

თუ ქართულ სიმღერას ზედა ხმა იწყებს, ეს შეიძლება გამოწვეული იყოს ა) სიმღერის გვიანდელი, ხშირად ქალაქური სტილით, სადაც მგლოდიური ინიციატივა უკვე ზედა ხმაშია გადატანილი, რასაც ხშირა ფუნქციონალური ნივთიერება ხდევს თან; ბ) ორ სოლისტ ხმას შორის ფუნქციონალური ინიციატივის თანაბარი გადანაწილებით, რასაც უფრო განვითარებულ სტრუქტურაში ვხვდებით; გ) „საკალობლის წყობის“ სიმღერებში გალობისთვის დამახასიათებელი ზედა ხმის პროთირტეით; დ) ტონის და, შესაბამისად, სიმღერის დიაპაზონის შერჩევით, რაც, პირველ რიგში, სწორედ ზედა ხმისთვისაა პრობლემატური.

ბანით სიმღერის დამწვება „ბანის ემანსიპაციითა“ გამოწვეული (ი. ჟორდანი, 1989: 142), რაც, უმეტესად, გურული ტრთის ტიპის სიმღერებში შეინიშნება; ამასთან, **დამწვების შემანახველი (რგით მეორე ხმა) ქართულ სიმღერაში უმეტესად სწორედ ბანია, რადგან სიმღერის პარმირიული ფუნქციონალობის ბურჯი სწორედ ისაა**, იმ შემთხვევაში კი, როდესაც დამწვებ ზედა ხმას ბანზე ადრე მეორე ზედა ხმა უერთდება, უმეტესად, საწყისი მგლოდის „გამსხვილებასთან“ გვაქვს საქმე (პარალელური სვლით) და არა – აღტერნატული მგლოდიური პლასტის გამოჩენასთან.

შესავალი დამწვების დასრულებული ფრაზით, ერთი შეხედვით, ნიმუშის კომპოზიციური „სიმწიფის“ გამოხატულებაა. მაგრამ ქართულ სინამდვილეში ეს ყოველთვის ამას არ ნიშნავს. ამასთან, განვითარებული წყობის სიმღერაც ხშირად დამწვების მცირე ფრაზით იწყება. ზოგჯერ კი დამწვები არათუ მარტო, არამედ სხვა ხმებთან ერთადაც ქმნის ისეთ ორიგინალურ შესავალ ფრაზას, რომელიც სიმღერაში აღარ მეორდება.

გამოყოფით შესავლის **სტრუქტურული აღნაგობის** სხვადასხვა ტიპი:

ა) **დასრულებული ან დაუსრულებელი ფრაზით**. ქართული სიმღერა იშვიათად, მაგრამ ზოგჯერ მაინც იწყება მხოლოდ ერთი – სიმაღლის მიმანიშნებელი ტონით, ძირითადად ზედა ხმაში (მაგ. 1). რაც შეეხება შესავლის ერთიან მოტივს, იგი ან უშუალოდ გადაიზრდება ერთობლივ ელვადობაში (მაგ. 2) ან თავისთავად დასრულებულ მუსიკალურ აზრს შეიცავს (მაგ. 3);

ბ) **ერთი ან ერთზე მეტი ფრაზით**. მოკლე შესავალი შეიძლება იყოს გადმოცემული ან სიმღერის პირველი სიტყვით (სიტყვებით) ან სამღერისით (გლოსოლიალი). საინტერესოა, რომ გურული სიმღერების დიდი უმეტესობა სწორედ სამღერისით იწყება, რაც ხაზს უსვამს მათ მიდრეკილებას იმპროვიზაციისადმი: თუ დამწვების შესავლის პარტია ერთზე მეტი ფრაზისგან შედგება (რაც უმეტესად ქართლ-კახური სიმღერებისათვისაა დამახასიათებელი), იგი მასალას სამი დამოუკიდებელი კომპონენტდან იძლევა: 1) ტონის მიცემა; 2) ვერბალური ტექსტის პრეზენტაცია – ძირითადად რწირტრულად; 3) მოტივის წყენება – ძირითადად სამღერისებით. შესავალში სამღერისით შეიძლება იყოს როგორც ტექსტის წინ, ასევე ტექსტის შემდეგ;

გ) მხოლოდ სიმღერის დასაწყისში არსებული გამოკეთილი დამწყები და ყოველი მუხლის დროს გამოკეთილი დამწყები. ყოველი ახალი „მოტრიალებისას“ შესავალი, ძირითადად, იმ სიმღერებს ახასიათებს, რომლებიც სრული კადანსით დამთავრებული განმეორებადი მუხლებისაგან შედგება, მათ შორის შეგირდი კადანსითაც.

სიმღერის მოტივური აღნაგობიდან გამოყოფილი დამწყების პარტიის შემდეგ სახასიათო შემთხვევებს:

ა) **თვით სიმღერიდან ნახსენები მოტივი.** დამწყების პარტია შესაძლოა აგებული იყოს: 1) სიმღერის განმეორებადი მუხლის მოტივზე; 2) სიმღერის შიდა ნაგებობიდან აღებულ სახასიათო ფრაზაზე; 3) კადანსიდან, ან რფუენიდან აღებულ ფრაზაზე;

ბ) **ორიგინალური დასაწყისი.** ამგვარი შესავლის შემდეგ ვარიანტებს გამოყოფთ: 1) ერთი ტონის მინიშნება (შეახილით, ან სამღერისით), ხშირად – შემოძღვრებით (მაგ. 4), როგორც სამივე ხმაში გვხვდება; 2) ძირითადად, კილოს კვარტულ-კვინტური დიაპაზონის საფეხურების მოსინჯვა-მინიშნება (რომელიც ხშირად ასედა-ჩამოსვლის ან პირიქით – ჩამოსვლა-ასვლის სახითაა წარმოდგენილი; მაგ. 5). ცალკე უნდა გამოიყოს დამწყების ერთ-ერთი ტიპური დაუსრულებელი ფრაზა – აღმავალი ტეტრაქორდის სახისა, რომელიც მეტად სახასიათოა როგორც დასავლეთ საქართველოს მაყრული სიმღერებისთვის, ასევე – ზოგიერთი სუფრულების, შრომის და სხვა ჯანრის სიმღერებისთვისაც (მაგ. 6). იგი, ფიქრობთ, მინიშნელობით კვარტაზე დაწყებას, ან ძირითადად ტონიდან კვარტაზე ნახტომს უდრება. კვარტისა და კვინტის ინტონაცია ზოგჯერ ერთ სიმღერაშია შეთავსებული, ხოლო ზოგჯერ – ერთი სიმღერის ორ ვარიანტშია გათესილი; 3) ზოგიერთი დამწყები (ძირითადად *ნაღერებში*) მგლოდიურ ნახაზზე მეტად პარმონიულ ფუჟეს აქცევს ყურადღებას და ბანში ორ ძირითად, მესობელ, მონაცვლე ტონს მიაწმნებს (მაგ. 7); 4) სრულიად განსხვავებულ მოტივზე აგებული შესავალი, რაც საკმაოდ იშვიათია (მაგ. 8);

გ) **მიღუღირებული ფრაზა.** მეტად საინტერესოა დამწყების პარტია, რომელიც დასაწყისში კილოს „მინიშნას“ არ ჯერდება, აგრძელებს ხმოვანებას და ძირითადი ტონისთვის ახალ, მიღუღირებულ საფეხურს გვთავაზობს (მაგ. 9). ეს მოძრაობა უმეტესად თვით სიმღერაში მოცემული მიღუღაციური სვლის ასახვაა შესავალში;

დ) ცალკე აღნიშვნის ღირსია სიმღერის მუხლებს შორის მოთავსებული **შიდა შესავალი**, რომელიც კვლავ დამწყების პარტიას ეკუთვნის, მაგრამ საწყისი მოტივისაგან განსხვავებულია.

სქემების სახით წარმოდგენილ დამწყების ზოგიერთ სახასიათო მოტივს (მაგ. 10).

განვიხილოთ დამწყების პარტიის მრავალხმიანობის ტიპზე დამოკიდებულების საკითხი:

ა) **ბურღილული მრავალხმიანობა.** აქ დამწყები დიდი უმეტესობით შუა ხმა, რომელიც ადრე ერთადერთი წამქვანი, სოლიდრებული ხმა იყო. ამასთან დამწყები შედარებით ვრცელი პარტიითაც გამოირჩევა;

ბ) **ოსტინატური მრავალხმიანობა.** რესპონსორიუში დღესაც წამქვანი და დამწყები შუა ხმაა, ან – ორხმიანობაში – ზედა. რფორმულ ოსტინატოში, რომელიც „მოძიოდებელისა“ და „მოპასუხის“ პრინციპით აიგება, დამწყები ყოველითვის სოლისტი ხმაა. ხოლო კონტრინუალურ ოსტინატოში, სადაც ინიციატივა ძირითადად ბანს უჭირია, ზოგჯერ ბანიც გამოდის დამწყების როლში;

გ) **პარალელური მრავალხმიანობა.** აქ დამწყები უფრო ხშირად ზედა ხმაშია და მარტო დიდხანს არ რჩება, რადგან მგლოდიურ ინიციატივას სხვა ხმებსაც უწილადებს;

დ) **თავისუფალი ხმობისთვის მრავალხმიანობა.** მკაფიო რეგლამენტი აქ ძნელი დასადგენია, რადგან ყველა ხმა თითქმის თანაბრადაა განვითარებული. ამასთან, ყველაზე მკაფიოდ სწორედ ამ წყობაში იწყეს თავის ბანით დაწყება, განსაკუთრებით – ინდივიდუალური ბანის „ტრიოს“ სიმღერებში.

და, საინტერესოა, რომ ყველა ვარიანტში გურული სიმღერის დამწვები მცირე მოცულობისაა, რაც, ასევე, რომელიმე ხმაში პრიორიტეტის ნაკლებობით უნდა აიხსნას:

ე) **სინქრონული მრავალხმიანობა**. ამგვარი, „ქორდული“ წყობა ქართული სიმღერისათვის ყველაზე მეტადაა დამახასიათებელი, ამიტომ დამწვების მრავალხმოვნებაც სწორედ აქაა გამოვლენილი. სინქრონული წყობის სიმღერებში რომელიმე ხმის, როგორც დამწვების პრიორიტეტულობა უფრო მეტად დიალექტური მახასიათებელიაა განპირობებული და ნაკლებადაა დამოკიდებული თვით მრავალხმიანობის ტიპზე. ასე, მაგალითად, სვანური სიმღერები, როგორც უფრო არქაული, ეოველთების შუა, წინამძღოლი (მაჟღ) ხმით იწყება (ასევე მოხერური, მთიულური სიმღერებიც), მაშინ, როდესაც მდლიდისადმი განსაკუთრებული მიდრეკილებით გამოირჩეულ მეგრულ სიმღერებში ხშირია პირველი ხმით დამწვება. გამოირჩევა ქალაქური და საგალობლის სტილის ნიმუშების ზედა ხმით დამწვებაც:

ვ) **სინთეზური მრავალხმიანობის**, იგივე პეტეროპოლური წყობის ანუ სპეციფიკური ხმების შემცველი ფორმები ნაკლებად განპირობებენ სიმღერის დამწვების ნორმებს. თუმცა მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ისეთი სპეციფიკური ხმები, როგორიცაა კრიმინკული და, განსაკუთრებით, შემხმობარი, ტრადიციულად, სიმღერას არ იწყებენ.

თუ სიმღერის დამწვების სტრუქტურული განვითარების ასპექტით დავაკვირდებით, პირველ რიგში ქართული მრავალხმიანობის საწყის ფორმას – რესპონსორულ შემხმობებას უნდა მივმართოთ (გარაკიანიძე, 1997: 32). მომწოდებლისა და მოპასუხეს შორის, ცხადია, დამწვები პირველი იქნებოდა. დამწვების, როგორც წინამძღოლის როლი ქართულ სიმღერაში ჯერ კიდევ ქსენოფონტში აღინიშნა. ამ მქანის ხმის გამოძახილის დღეს მოქმედისა (მომწოდებელი, კორიფე) და ბანის (მოპასუხე, ქორი) საწყის გასაუბრებაში ვხვდებით. ეს ურთიერთობა შემდგომში, ერთი მხრივ, დამწვებისადმი ბურდონიანი ბანის შესამებად ჩამოყალიბდა (კახურ სიმღერაში), მეორე მხრივ – მოკლე ოსტინატური ფრაზის პასუხად (ნაღერებში). მას შემდეგ, რაც გუნდის პარტია მოტივურად გამომსახველი გახდა და ფორმულურობა შეიძინა, სიმღერის წარმმართველი ინიციატივის ფუნქციაც შეითავსა. ამ როლმა კი ბანის სიმღერის დამწვების უფლებაც მოუპოვა. ამ მხრივ, მეტად საინტერესოა დასავლურქართული, ძირითადად, გურული ხმა გადაძახილი, რომელიც სიმღერის ფრაზებს შორის, უმეტესად, უნიტონური ბანით გამოხატულ რეფრენს წარმოადგენს და ზოგჯერ დამწვები სწორედ ეს ხმაა (მაგ. II).

ქართული ტრადიციული საკრავიერი და ვოკალურ-საკრავიერი ნიმუშების საკრავიერი დასაწყისი არ ამჟღავნებს იმგვარ შემოქმედებით ფანტაზიას, რასაც – მომღერალი დამწვები. ბევრი სიმღერის საკრავიერი შესავალი ერთმანეთს წააგავს. საზოგადოდ, საკრავიერი დამწვება მუსიკალური შინაარსით შეიძლება იყოს:

ა) **მხოლოდ ტონის მიმცემი**. აქ დასაკრავი, ერთგვარად, ბურდონული ბანის, ფონის ფუნქციას ითავსებს;

ბ) **მცირე ორიგინალური მელიოდიური საქცევის მქონე**. შესაძლოა, ეს ფრაზა მთელი სიმღერის განმავლობაში ერთადერთ საკრავიერ მოტივად დარჩეს, რითაც მას, რეგულარული რიტმის შემთხვევაში (ხეცურეთიში საფანდლორ დასაკრავს ხშირად და უკანასკნელის გარეშეც ვხვდებით), ოსტინატური, მაგრამ მაინც ფორური ბანის ფუნქცია ენიჭება. ხშირად წინა პლანზე გამოდის დასაკრავის, როგორც ერთგვარი გადაძახილის, ფუნქცია (მაგ. 12);

გ) **სიმღერის მელიოდიურ მოტივზე აგებული ფრაზა**. ხშირად სიმღერის საკრავიერი შესავალი ერთ მილიან სასიმღერო წინადადებას „აბაძეს“.

ქართული ტრადიციული საკლესიო საგალობელი, რომელიც ხშირად ხალხურ ყოფაშიც სრულდება, ძირითადად ზედა ხმით იწყება, რადგან კანონიკურ, წამყვან, სტაბილურ ხმად სწორედ ეს ითვლება. ამიტომ დასავლეთ საქართველოში მას უფრო ხშირად თქმას უწოდებენ (რაც, როგორც გვახ-

სოეს, დამწყების იგივეობრივია), ხოლო შუა ხმას – *მოძახელს* რადგან *მოძახელი* ეტიმოლოგიურად შემაინებელი ხმაა, **საგალობელში შუა ხმის სახელად ხალხური პრაქტიკიდან უნდა იყოს შემოსული.**

დასასრულს შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ქართული სიმღერის პრეზერვაციაში შესავლის ფუნქცია მეტად მნიშვნელოვანია, რაც დამწყები ხმის პარტიის მრავალფეროვან აღნაგობაში გამოიხატება. ინდივიდუალიზაციის მაღალი დონის გამო დღეს ქართული სიმღერის დასაწყისი ფრაზები ძნელია, „ჩაატო“ ზოგად სტილურ ნორმებში. დამწყები ქართული სიმღერის ორიგინალური იერის ერთ-ერთი ძირითადი შემოქმედია, მისი კომპოზიციური სტრუქტურის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი. ამასთან ერთად, დამწყებთა პარტიაში ხშირად აირეგლება კორიფეს მაგური „ფორმულის“ ინტონაციები. შეიძლება ითქვას, რომ **კადანსთან ერთად, დამწყების პარტია არტული შრეების გამორჩეულად ამ-სახველია.** ამგვარად, ქართული სიმღერის დამწყები ხმის პარტიის მოტივური კლასიფიკაცია საკულისხმო შედეგებს მოგვცემს ნიმუშთა ნათესაობისა და წარმომადგომის კვლევაში.

სანოტო კრებულები

ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული (სიანური) ხალხური სიმღერების კრებული*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა

ერქომაიშვილი, ანზორი (შემდგენელი-რედაქტორი). (2005). *ქართული ხალხური მუსიკა. გურია. არტემ ერქომაიშვილის სანოტო კრებული*. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი

ვემაძიძე, დევან (შემდგენელი). (2006). *გურული ხალხური სიმღერები*. თბილისი

მოისწრაფიშვილი, ნატო (შემდგენელი). (2005). *ქართული ხალხური მუსიკა. აფხაზური მხედრელობის არქივიდან*. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი: საქართველოს მაცნე

ჭოხრედიძე, ვესევი (შემდგენელი). (2003). *ქართული ხალხური მუსიკა. სამეგრელო. I ტომი*. ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი

ჭოხრედიძე, ვესევი, ვალიაშვილი, ნანა (მუს. რედაქტორები). (2008) *მარა თარხნიშვილი. 50 ქართულ-ახალხური სიმღერა*. სიმღერების გაშოფრა: კვლიაშვილი, მარიკა. საქართველოს ფოლკლორის სახელმწიფო ცენტრი. საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტრო. თბილისი

ჭოხრედიძე, ვესევი, კალანდაძე, ნინო (შემდგენლები). (2005). *ქართული ხალხური მუსიკა. სამეგრელო. II ტომი*. თბილისი: ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი

Garaqanidze, Edisher. (2004). *99 Georgian Songs. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia*. Centre for Performance Research. Wales. UK: Black Mountain Press

THE STARTING VOICE IN GEORGIAN POLYPHONY

Georgian traditional music begins with either the playing of an instrument or an introduction performed by one of the singers. Since “a good beginning makes a good ending” and the beginning section of the song is granted to one singer, the latter never spares his or her talent and imagination to present the song and his or her aptitude for singing at their best. In the introduction to the song, before all three voices begin sounding we already know which song is to be performed. Therefore the introduction is a sort of symbol of the Georgian song, its “visitingcard”.

At the same time in notated collections and sound-recordings there are many cases when Georgian songs are begun by all the singers together, which must be explained by performers altering the song when taking it to a stage – in order to lend it a more “choral”, “civilized” character, and also by getting rid of the instrumental accompaniment.

Some exceptions to the general rule may also occur. In the collections there are songs which have a special “congratulating” function by starting the singing all together, though it cannot be said for sure whether they were performed according to the notated version that survived or not.

The beginning of separate Georgian songs is quite stable, though there may be a few exceptions: different variants of one and the same song are begun by one and the same voice, but as for the tune itself, there is a greater difference. There are also separate cases where the beginning is changeable. Generally, most extant Georgian songs have already acquired a strong individual character, which is demonstrated by working out the general compositional rules both for the leading singer’s part and the whole structure of the specimen.

In a Georgian song the voice that starts the song is the leader, the main voice, and the basic criterion is the recitation of the verbal text. It is widely known that for Georgian traditional singers the song is “recited”, “told” (“itkmeba”), hence the basic voice, who in most cases is the directing singer as well, and is called “mtkmeli” (one who says, recites). If the reciting voice joins in later, it is still referred to as the leading voice, directing singer as well, for it is he/she who “begins the recital” of the song. According to Mindia Jordania the “leader” means not only the start of the song but also leading it, it is the basic voice; he is still the leader, even if the *modzakhili* (lit. “the voice that follows”), the top voice, begins the song” (p. 123). The *modzakhili* of the *mtkmeli*, or the responding voice quite often begins the song just to provide the tone.

In Georgian musical tradition all three parts can play the function of leader and start a song. I will present them in order of reducing frequency: 1) the middle voice (in the majority of songs), 2) the upper voice (rarely), 3) the bass (very rarely). The vocal-instrumental performance is always begun by the instrument. Let us characterize all three directing voices briefly.

The middle voice, occurring in the three-part songs at present, successfully assumes the functions and names of *mtkmeli* (one, who recites), *damsqebi* (beginner), *pirveli khma* (top voice), *melekse* (reciting the lyrics). Earlier, with two-part songs it was this voice that directed, backed by the drone, the accompanying, responding voice.

Undoubtedly, the role of the leading voice is greater when the traditional regulations are stricter. A good example of this is Svan songs, where in most cases the middle voice begins the song, and the melodic lines

of these songs are usually highly formulaic. Generally, the more archaic the musical specimen, the more prominent the role of the leading, starting, directing voice – *mtkmeli*. In three-part songs it is the middle voice, in two-part ones the upper voice.

Beginning a song with the upper voice might be caused: a) by a later origin of the song, sometimes representing the urban style, where the melodic initiative is shifted to the upper voice, resulting in the functional leveling of the voices; b) by the equal distribution of the functional initiative between the two upper solo voices, which is more frequent in more advanced polyphonic textures; c) by the priority of the upper voice in the songs influenced by the Christian chanting tradition; d) by choosing the right pitch for the song and accordingly the range of the song, which is most important for the top part.

Beginning the song with the bass-part is caused by the “emancipation” of the bass part (Jordania, 1989: 142), which is most often observed in the Gurian “trio”-type songs. Besides, it is the bass part that provides the crucial harmony to the leading melody. But when the beginning of the upper voice is joined by the upper voice before the bass part, in most cases we deal with the “thickening” of the initial tune (e.g. with parallel movement) and not with the introduction of the alternate melodic material.

The leading singer may formulate the prelude to the song as a phrase with a completed structure, which, to some extent, expresses the compositional “ripeness” of the specimen: the more so if sometimes the directing singer alone and with other voices as well, creates such an original introducing phrase, which is never repeated in the song. Besides, the leader’s aiming at creating an original introduction, together with the tradition stemming from the early responsorium (I shall dwell on it later), is based on the dialectical interrelation between “the individual” and “collective” categories. It may be said that the introduction, as a rule, provides performers with a unique chance to reveal their individuality, sometimes even more than the *ostinato* or the *drone* background.

I have singled out various aspects of the **structural system** of the introductory phrase:

a) **starting with complete or incomplete phrases.** The introductory melody either directly grows into the joint sounding (ex. 1, 2) or includes a complete musical idea (ex. 3).

b) **The leader with one or more phrases.** The short prelude may be expressed either by the first word (words) of the text or nonsense syllables. Interestingly, it is the nonsense syllables that start most Gurian songs, and this emphasizes their tendency to improvisation (very often in a Gurian song the function of a leader is shared by a non-musical verbal *shedzakheba* [exclamation]).

If the introductory part of the leader consists of more than one phrase, it forms its material from three independent elements: 1) providing a tone; 2) presenting the verbal text mainly in a recitative manner; 3) indicating the melody – basically by means of nonsense syllables. Nonsense syllables may occur both before the text (ex. 4) or after the text (ex. 5).

c) **The leader, who does not change the structure throughout the whole song and the leader, who replaces the first phrase of the each reiterated stanza.** The replacing leader’s function is more “utilitarian” than that of the “reiterating” leader, who is more important functionally.

According to the **melodic structure** I have singled out the following characteristic aspects of the first singer’s part:

a) **The melody borrowed from the song per se.** The part of the first singer may be constructed: 1) on the initial tune of the reiterated stanza; 2) a characteristic phrase taken from the inner structure of the song (maybe from the part of the voice different from the first singer); 3) the phrase taken from the cadence or refrain;

b) **Original beginning.** There can be several versions of the independent beginning: 1) use of a single

tone (exclamation), quite often – by means of a short phrase around a key musical note (ex. 4). Such phrases occur in all three parts); 2) mainly based on the steps of the fourth-fifth range of the main mode; very often it is represented in the form of ascending and descending, or vice versa – descending and ascending (ex. 5). One of the typical phrases for the introduction is the ascending tetrachord phrase, and it must be set apart. It is very typical both of West Georgian Maqruli (Best Men's song), also some table, labour songs and a few other genres (ex. 6). Here great importance is attached to the intonation of the fourth complemented in an ascending manner; in my opinion, by its meaning it is related to the beginning on the fourth from the basic tone, or a jump to the fourth. Sometimes the fourth and fifth intonations are combined in one song, sometimes in two variants of one song. It should be noted that in the introduction the melody complementing the fourth by a descending movement is quite frequent. The fourth intonation of the introduction very often results in the beginning of the song by fourth-fifth or fourth-sixth chords; 3) Some lead singers (especially in the *Naduri* songs) indicate two basic, neighbouring, alternating tones (ex. 7); 4) The prelude built on a completely original melody, which is rather rare (ex. 8).

d) **Modulated Phrase.** The directing singer's part is very interesting. It is not satisfied only with "indicating" the mode at the beginning and continues sounding, offering the new, modulated step for the basic tone (ex. 9). This motion expresses the modulative movement, given in the song per se, in the prelude.

e) **The inner introduction** deserves a special note, it 1) fully supersedes the directing singer; 2) alternates with the first directing singer and as a matter of fact, becomes "an alternative" leader (ex. 9).

I will graphically present some characteristic melodies of the leader (ex. 10).

We should also dwell on similar intonations attested in the specimens of various provinces, which once more refer to their archaic provenance.

Let us look at the issue of the dependence of the directing singer's part on the polyphony type.

a) **Drone polyphony.** In most cases the role of the beginning is taken by the middle voice, which was earlier the only leading solo part (at the stage of two-part polyphony). Besides, here the introductory phrases are also distinguished by their rather lengthy melodies.

b) **Ostinato polyphony.** Even now in the responsorium the middle voice is the leading singer, which begins the song, in two-part songs it is the top voice.

In the refrain-based ostinato, built on the principle of the *call* and *response*, the beginner is always the voice which is performed solo. In continual ostinato, where the initiative always belongs to the bass part, sometimes the bass singer can also perform the function of the beginner.

c) **Parallel polyphony.** Here the beginner is mainly the upper voice, but it never remains alone for a long time, as it shares the melodic initiative with other voices as well.

d) **Polyphony of the free counterpoint.** Here it is difficult to determine clear-cut regulations, as almost all the voices are developed equally. Apart from that it is this type of polyphony that mainly allows the beginning of songs by the bass, particularly in "the trio" songs, where the bass is performed by an individual singer. It is noteworthy that in most cases the melodic phrase of the leader of Gurian songs is relatively short, which can also be accounted for by the mostly shared prominence of all voices.

e) **Synchronous polyphony.** Such a "chord-based-type" of polyphony is possibly the most characteristic for Georgian song, therefore it is here that the multifarious character of the starting voice is expressed most prominently. In songs of a synchronous structure the priority of any voice, as that of the leader, mostly depends on the dialect existing where the song comes from, and to a lesser extent depends on the polyphonic type per se. For instance Svan songs, being more archaic, always start with the middle, *leader* voice (in Svan language,

mazogh). So do Mokhevian, Mtiuluri songs. In Megrelian songs from western Georgia, distinguished by their tendency to melodic development, in most cases the top voice starts the song. The top part also often starts songs in specimens of urban and church-singing songs.

f) **Synthetic polyphony**, the forms comprising the same heterogeneous structure i.e. specific voices less strongly influence the choice of various norms of the beginning of the song. Though it should be noted that such specific parts as *krimanchuli* (a type of yodeling) and *shemkhembari* traditionally never begin the song.

If we look at the leader of the song from the aspect of the structural development, in the first place we must deal with the initial form of Georgian polyphony – the responsive acknowledgement (Garaqanidze, 1997: 32). The role of the directing singer, as that of the leader in “the call-and-response” was noticed as early as by Xenophon (5th century BC). This mechanism is reflected in the dialogue between the leader (*momdsodebeli-provider, coryphaeus*) and the bass part (*mopasukhe-one, who responds, chorus*). Eventually this interrelation took shape as the adjustment of the drone to the leader on the one hand (in Kakheti), and in the response of the ostinato short phrases – on the other (*Naduri* songs). After the choir part acquired melodic expressiveness and a formulaic character, it also took upon itself the function of the leading initiative. In some cases this role allowed the bass part to begin the song. In this respect West Georgian, mainly Gurian part *gadadzakhili* (the response, connecting part), which is mostly the refrain between the song phrases, is expressed by choral unison and sometimes is this part that begins the song (ex. 11).

The *responder's* relationship with the leader is expressed in a different manner as well. In the course of time, the choir part turned into a cadential structure, which, on its part, sometimes became the basis of the refrain.

Generally, the more archaic the genre is, the more strictly the regulation of the starting part is expressed (e.g., cult or labour songs). As for the dialectal parameters, such a distinction is less noticeable.

The instrumental beginning of traditional Georgian instrumental and vocal-instrumental specimens do not demonstrate such imagination as the directing singer does. Unlike the singing specimen the instrumental prelude does not exactly indicate which song we are supposed to hear. Generally, according to its content the instrumental beginning may be:

a) **Only providing the tone.** Here the instrument provides mostly a background to vocal parts;

b) **Having the original melodic intonation.** It is possible for this phrase to remain the only instrumental tune throughout the song, which, if the rhythm is regular (in Khevsureti the *panduri* tune often occurs without the latter), acquires the function of the ostinato, though that of the backing part. In other cases the original instrumental phrase manifests itself only in the solo passage. This time the function of the instrument is more active, a sort of *Gadadzakhili* (*response*), comes to the foreground (ex. 12).

c) **The phrase built on the melodic motif of the song.** Quite often the instrumental prelude to the song “imitates” a whole singing sentence.

The traditional Georgian ecclesiastical chant, which is sometimes present in the people's everyday life as well, usually begins with the upper voice, as it is the voice which is considered to be canonical, leading and stable. Therefore in western Georgia it is often called *mtkneli* (*narrator*), (which, as we remember, is analogous to the *leader*), the middle voice is *mod-akhili*, as by its etymology it is a following voice, and it must have come to be used to denote the middle voice of the chant from popular practice.

Finally, we can conclude that the start of a song is a very important moment, expressed in the variety of the starting phrase. Due to the high level of individualization, today it is difficult to “squeeze” all the existing beginning phrases into common general stylistic norms. The voice that starts and leads the song is one of the

creators of the originality of the Georgian song and general singing style. Together with a cadential structure, it the starting voice that reflects the “magic formulae” of the *coryphaeus*’s. We may conclude that research of the starting melodic phrases of the songs might give us a worthy tool in researching the earlier stages of the development of the Georgian singing style, and the search for the origins of different songs and the relationship between the songs.

Notated Collections

Akhobadze, Vladimer. (1957). *Kartuli (svanuri) khalkhuri simgherebi* [Georgian (Svan) Folk Songs]. Tbilisi: Teknika da shroma (in Georgian)

Chokhnelidze, Evsevi (compiler). (2003). *Georgian Folk Music. Samegrelo. Vol. I*. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song. The International Research Centre for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Chokhnelidze, Evsevi, Kalandadze, Nino (compilers). (2005). *Georgian Folk Music. Samegrelo. Vol. II*. Tbilisi: The International Centre for Georgian Folk Song. The International Research Centre for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Chokhnelidze, Evsevi, Valishvili, Nana. (2008). *Maro tarkhnishvili. 50 kartl-kakhuri khalkhuri simghera* (). Georgian State Folklore Centre. Ministry of Culture and Monuments Protection of Georgia. Tbilisi

Erkomaishvili, Anzor (compiler). (2005). *Georgian Folk Music. Guria. Artem Erkomaishvili's Collection*. The International Centre for Georgian Folk Song. Tbilisi

Garaqanidze, Edisher. (2004). *99 Georgian Songs. A Collection of Traditional Folk, Church and Urban Songs from Georgia*. Centre for Performance Research. Wales. UK: Black Mountain Press

Moistsrapishvili, Nato (compiler). (2005). *Georgian Folk Music. From avksenti Megrelidze's Archive*. The International Centre for Georgian Folk Song. Tbilisi: Sakartvelos Matsne

Veshapidze, Levan. (2006). *Guruli khalkhuri simgherebi (Gurian Folk Songs)*. Tbilisi (in Georgian)

Translated by Liana Gabechava

მაგალითი 1. გრძელი კახური მრავალკამერი (თარხნიშვილი, 2008: 39)
Example 1. Grdzeli Kakhuri Mravaljamierti (Tarkhnishvili, 2008: 39)

$\text{♩} = 76$

მე - ღო - ზე - ზე - ზე
me - ho - ze - ze - ze

მაგალითი 2. ალილო (ერკომაიშვილი, 2005: 86)
Example 2. Alilo (Erkomaishvili, 2005: 86)

$\text{♩} = 76$

მ - ღო - ზე - ზე - ზე
m - ho - ze - ze - ze

მაგალითი 3. კალოს ხელხვავე (ერკომაიშვილი, 2005: 100)
Example 3. Kalos Khelkhvavi (Erkomaishvili, 2005: 100)

ad libitum $\text{♩} = 60$

მ - ღო - ზე - ზე - ზე
m - ho - ze - ze - ze

მაგალითი 4. დალიე (გარაყანიძე, 2004: 16)
Example 4. Dalie (Garaqanidze, 2004: 16)

Allegro, Moderato

I solo **I coro**

da - li - e, da - li - e g'vi - no ik' - ne - ba, o da - li - e, da - li - e,

მაგალითი 5. მიქორს ფაცხა (კოხონელოძე, 2003: 170)

Example 5. *Miqors Patskha* (Chokhonelidze, 2003: 170)

[illegible]

მაგალითი 6. ხუფრის ხელხვა (ერქომაიშვილი, 2005: 395)

Example 6. *Supris Khelkhvavi* (Erkomaishvili, 2005: 395)

♩ = 66

Our Father who art in Heaven, Hallowed be Thy Name. Thy Kingdom come. Thy will be done on Earth as it is in Heaven. Give us this day our daily bread. And forgive us our debts, as we forgive our debtors. And lead us not into temptation, but deliver us from the evil one. For Thine is the Kingdom, and the Power, and the Glory, forever, Amen.

მაგალითი 7. გურბანთუღლი (მონისწილეობაში, 2005: 33)

Example 7. *Guriantulai* (Moistsrapishvili, 2005: 33)

[illegible]

მაგალითი 8. ხბოის ღვქსი (მოისწრაფიშვილი, 2005: 163)

Example 8. Khbois leksi (Moistsrapishvili, 2005: 163)

KORALE 1982
J. J. van der Stoep

STROFE 1

fo - eio ge - o - eio eio - ma
 da - ri da da - ri ra - ma

STROFE 2

jo - eio - lugge hui - so - eio jo - lo,
 pa - ra - siewa aiz - ma - ri vna - xo,

STROFE 3

ge - eoi geoi - lo - e - geio hui - o,
 vi - tam dan - se - o - da xro - L,

STROFE 4

enb - lo - dan ge - o - o, aib - ge,
 or - la - bat di - la ga - ten - da,

შავალთოთი II. *ძე რუხთაველი* (პოხონელიძე, 2006: 100)

Example 11. *Me Rustveli* (Chokhonelidze, 2006: 100)

[illegible]

მაგალითი 12. ხაყვარული მკაცის და მიყვარს (ერქომაიშვილი, 2005: 198)

Example 12. *Sagvareli Mqavs da Miqvars* (Erkomaishvili, 2005: 198)

[illegible]

პარ06000ს მრავალხმიანო სიზღუდის მინიმალურად ახსნის.

მრავალხმიანობაში პოლიფონიური მოკალწრი ტრადიცი

აღრიატიმის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ალპურ რეგიონში

ალპური ადრიატიკის (Alpine Adriatic) რეგიონში კვლავ არსებობს უნიკალური და მჭირი მუსიკალური ტრადიციების მრავალფეროვნება. ზოგიერთ შორეულ რაიონში დღემდე შემორჩენილი გასაოცარი არქაული ფორმები. სხვადასხვა სახის გავლენების მიუხედავად, საყოველთაოდ გავრცელებული მოკალწრი პოლიფონიური ტრადიცია აქ დომინანტურ როლს თამაშობს. ამ დამახ რეგიონის დღესდღეობით ინაწილებს ავსტრია, სლოვენია, იტალია/სამხრეთ ტიროლი და შვეიცარია. იმპერიებისა და მთავრობების, მასთან ერთად ეროვნული სახელისუფლებო მმართველობის ხშირი მონაცვლეობის გამო, რეგიონის სხვადასხვა ეთნიკური წარმოშობის მოსახლეობა იძულებული იყო შეეუბნოდა (ვლადიკების პოლიტიკურ და კულტურული იდენტიფიკაციაში. მიუხედავად ამისა, მათი საერთო უძველესი კულტურული საფუძველი კვლავ არსებობს და ადვილად შესაცნობია. ასეველი წლების მანძილზე „ალპური ადრიატიკული რეგიონი“ წარმოადგენდა ეთნიკულტურული ტრადიციების თავშეყრის ადგილს და დღეს მას ხუმრობით უწოდებენ „ალპების ამერიკის შეერთებულ შტატებს“. ანტიკურ ხანაში პრეისტორიულმა კოლონისტებმა თანდათან შეიტანეს კულტურაში ძლიერი ევროპული მოტივები, განსაკუთრებით სამხრეთ რეგიონებში და საბოლოოდ მოხდა მათი აკულტურაცია რომაელების მიერ. ევლადფერმა ამან გამოკეითილი კვალი დტოვა ამ დიდი რეგიონის ახალმოსახლეთა კულტურაში, რომელიც სამხრეთ სლავური და გერმანული ტომების შემოსვლის შემდეგ გადიარდა საკუთარ ეთნიკულტურაში, რომლის იდენტიფიცირებაც დღესაც შესაძლებელია.

უნიკალური და უძველესი პოლიფონიური მუსიკალური კულტურა, ამ რეგიონის სიმბოლო, კვლავ წარმოადგენს საინტერესო სტრუქტურებს, როგორიცაა ბურღონული მრავალხმიანი სიმღერა, ისევე როგორც ორ, სამ, ოთხ და ხუთხმიან მოკალწრ ნიმუშებს. ჩვეულებრივ, ქალები და კაცები მღეროდნენ ცალ-ცალკე და ჰქონდათ სხვადასხვა რეპერტუარი, საწესწვეულებო და გასართობი სიმღერებით, მაგრამ დღეს საკმაოდ ხშირია შერეული გუნდური სიმღერაც.

ამჯერად, ყურადღება მინდა შევამჩნიოთ ერთ რეგიონზე – სამხრეთით მდებარე კარინთიაზე (Carinthia), რომლის ორგნოვანი ნაწილი დღეს ფედერაციული რესპუბლიკა ავსტრიაში, სადაც მე დავიბადე და გაიზარდე. აქ გვიანდელი ანტიკურობის დომინანტური კულტურა იყო რომაულ-კულტური. ამას მოწმობს ქალაქის ცენტრების არქეოლოგიური აღმოჩენები, როგორიცაა მაგალითად, კულტურ-რომაული *ოპიდუმი* (Cello-Roman oppidum) მაგდალენსბერგში (Magda-lensberg, წმ. მაგდალენის მთა), სადაც კვლავ მიმდინარეობს გათხრები, რომელიც ქალაქები *ვირუნუმი* (Virunum) *ზოლფელდზე* (Zollfeld, სლოვენურად *Gospasvetsko polje*) *კლაგენფურტთან* (Klagenfurt, დათინურად *Queremonia vadus*, სლოვენურად *Celovec*) და *ჟენუა* – *ჰემბერგის* (Juenna, Hemmaberg) ფერდობზე (წმ. პეტრის მთა), თავისი კულტური კვლით და საინტერესო გათხრებით დიდი არიანულ-ქრისტიანული პილიორიმობის ცენტრში, რომელიც ჩვენი წელთაღიგეზის დაახლოებით 400 წლით თარიღდება. ეს ევლადფერი საფუძლიანად არის დამოწმებული არქეოლოგიური და ეთნოგრაფიული აღმოჩენებით. რეგიონის ბევრი მდინარის, ადგილმდებარეობის, დასახლების და ჩვეულების დასახელება, რომელიც დღეს ცნობილია კარინთიის სახელწოდებით, უკავშირდება კულტურ ლეითებებს. V და VI საუკუნის ბოლოს ამ რეგიონში გად-

მოსახლდნენ სხვა ხალხები, რომელთა შორის იყვნენ მებრძოლი და აგრესიული ცენტრალური აზიის *ხუნები* (*Avars*, ავარლები) და შედარებით მშვიდობიანი სლავები. აქ დასახლებული სლავური ტომები ჩამოვიდნენ დაახლოებით ჩვენი წელთაღრიცხვის 550 წელს. ისინი იყვნენ სლოვენები (*Slavenci*, არსებობს სხვა დასახელებებიც). ისინი გამოექცნენ ხუნების და, საბოლოოდ, ბავარიელების დახმარებით გადარჩნენ.

დღესდღეობით, აქ გამოყენებულ ადგილობრივ ენას თუ გამოიყენლევთ, ჩვენ ვიპოვით სიტყვებს და სიტყვის ფუძეებს, რომლებიც უკავშირდება არქაულ სლავონურს და ბავარიულს, აგრეთვე ძველ კელტურ ლინგვისტურ ძირებს.

კარინთიაში გავრცელებული მუსიკალური სტილი არის ეოკალური პოლიფონიური მუსიკა. გამოიყოფა სიმღერის სამი ძირითადი კატეგორია: საწესო სიმღერები, *Tanzboden* (საცეკვაო მოედნის) სიმღერები და გასართობი სიმღერები. ორ, სამ და ზოგჯერ ოთხხმიანი საწესო სიმღერები სრულდება განსაკუთრებული შემოსხვევების დროს, წლის რელიგიური ხეობის განმავლობაში, *Tanzboden* სიმღერები, როგორიცაა *G'stanzen* (გერმანიზებული იტალიური სიტყვა, რომლის ფუძეა *stanza*, რაც ნიშნავს ღვქსს, სტროფს) სრულდება ქორწინების, საკარნავალო ფესტივალების, ახალი წლისა და სხვა სახის შეკრებებზე. ამ რესპონსორული სიმღერების ტექსტები სპონტანურადაა შექმნილი და შედგება დაახლოებით 10-13 მარცვლიანი ტაგისგან. ეს ომონისტული ან ირონიული ღვქსები სრულდება ცნობილ, მარტივ მგლოვიაზე ღვქსების ავტორის მიერ. მას მოჰყვება საერთო მრავალხმიანი სიმღერა, რომელიც პასუხობს 10-მარცვლიან აბარაკადბრას.

საწესიველები და *Tanzboden* სიმღერებს გასართობი სიმღერებისგან განასხვავებს მეტრი (ხშირად, ორწლიანი, ხანდახან სამწლიანი), რაც ძალიან მკაფიოა და, რა თქმა უნდა, სიტყვიერი ტექსტი. სიმღერები არის წელი, უმეტესად, სამწლიანი მეტრით და სრულდება თავისუფალი მანერით, ბევრი რუბრათი. ზოგჯერ სიმღერის საფუძველში არსებული მეტრი, რომელიც მითითებულია ტექსტში, ბუნდოვანი და თითქმის შეუცნობელია, რის გამოც სიმღერების ტრანსკრიპციისას ზოგიერთი ეთნომუსიკოლოგი მას არასწორად აღნიშნავს. ზოგჯერ ისინი იძლევიან როულ ზომებს, რომლებიც სინამდვილეში არასწორია. ეს სიმღერები, უმეტესად, სხვადასხვა სახის სასიყვარულო და სამოჯნურო სიმღერებია, რომლებშიც პოეტურადაა ასახული სასიყვარულო თემის ვარიაციები ან ცხოვრებისეული სიაშინებები და გაკტირება. ბოლო ასი წლის განმავლობაში გასართობი სიმღერები მეტადაა გავრცელებული.

მათი ყველაზე დახვეწილი, სრულყოფილი და საინტერესო სახეა ორიგინალურად იმპროვიზაციული ოთხ- და ხუთხმიანი სიმღერები. ხუთხმიანი სიმღერას ასრულებდნენ კაცები, მაგრამ შემდეგ ეს შეიცვალა და ახლა მოდებულია მისი შესრულება მამაკაცთა და ქალთა შერეული შემადგენლობით, რადგან მაღალი ფალცეტის ანუ კონტრტენორის პრაქტიკა თანდათან დაიკარგა. მას ამჟამად ცვლის ქალი (Stajnar, 2000: 92). ეს იშვიათი, ოთხ- და განსაკუთრებით ხუთხმიანი სიმღერის სტილი, რომელიც ზოგიერთ მეზობელ რეგიონში თანდათანობით დავოწვევას ეძლევა, აქ კვლავ განაგრძობს არსებობას. იგი ცოცხლობს აგრეთვე სამხრეთ ტიროლში (South Tyrol), რომელიც დღეს იტალიის ნაწილია (Deutschs, 2000: 27-38). ოთხ- და ხუთხმიანი იმპროვიზაციული ასახავს პოლიფონიური შესრულების სტილს, სადაც ხმები შემოფარგლავენ მთავარ მგლოვიას, შესრულებულს სოლისტის, უმეტესად ბარტონის მიერ. ქალები უმეტესად ასრულებენ ორ, სამხმიან სიმღერას. ოთხ- და ხუთხმიანი სტილი თავისი შეუღლახავი ფორმით ადარ არსებობს, მაგრამ იგი დასტურდება ძველ ნაწარვებში და წერილობით წყაროებში, რაც მითითებს ძლიერ მსგავსებაზე ძველ მუსიკასთან, რომლის სახელწოდებაც *ერბურდონი* (*falsobordone*) ან *ფობურდონი* (*fauobordone*). ეს უკანასკნელი მიეკუთვნებოდა ოდნავ განსხვავებულ ტრადიციას. სამწუხაროდ, კარინთიის შორეული წარსულის ხალხური მუსი-

კალური პრაქტიკის შესახებ ძალიან ცოტა ისტორიული ჩანაწერი გავყავინა, მაგრამ რამდენიმე ნოტაცია და აღწერილობა, რომელიც ეფუძნება XIX საუკუნის მკვლევრების შრომას და, აგრეთვე, ძველი ჩანაწერები დიდად გვეხმარება, რომ დავასკვნათ, თუ როგორი აგებულება გააჩნდა ხალხურ მუსიკას. ადრეული ხალხური მუსიკის ნოტირებებს, რომლებიც გამოცემულია მე-20 საუკუნის ადრეულ წლებამდე ფრთხილად უნდა მოვეპყრათ (შედ. Lešnik-თან), რადგან ისინი, ალბათ, ასახავენ ტრადიციას განსწავლული ნოტმწერისა, რომლის მთავარი მიზანია იყო წერილობითი ევრსიაში თავისი იდეა გადმოცემა, უფრო მეტად, საკუთარი მოხაზვების გადმოცემა ხალხური მუსიკის სტრუქტურის შესახებ და არა იმდროინდელი ორიგინალური ხალხური ტრადიციის აღწერა. ამის შესახებ მე-15 საუკუნის ღომბარდის პოლიფონიის ზოგიერთი ნაწილი ჩანაწერი მოგვითითებს (Messner, 2008).

ავსტრიელი მუსიკოლოგი ფრანც აიბნერი (Franz Eibner) ახდენს თიშას კოშატის (Thomas Koschat), მე-19 საუკუნის გამოჩენილი კარინთიელი კომპოზიტორის, გუნდის ხელმძღვანელის, კოდექსიონებისა და კარინთიელი სიმღერების შემდგენლის ციტირებას. ტიპური კარინთიული ხუთხმიანი სიმღერის სტილის შესახებ იგი წერდა: „ტიპური კარინთიული სიმღერის (სლოვენური და გერმანული) გამოკვეთილი მახასიათებელია ის, რომ მთავარი მუდღობა სრულდება არა მალღლი ხმის, არამედ სოლისტის მიერ, რომლისთვისაც ყველაზე შესაფერისია ბარიტონი. მეორე, ყველაზე მნიშვნელოვანი პარტია არის *Übersch-lagssstimme* (რაც გერმანულად ნიშნავს, *ფალცეტს ანუ კონტრტენორის* ხმას). ამ პარტიას ასრულებს მესამე ან მეექვსე ხმა მუღლიდის ზევით, რის გამოც *კონტრტენორის* დიაპაზონი უნდა იყოს გამოყენებული“ (Eibner, 1972: 39-84). *ფალცეტის* ან *კონტრტენორის* გამოყენების მოხსენიება მიგვანიშნებს ამ პრაქტიკის ასაკსა და ხანგრძლივობაზე, რაც ასევე ძველი *cantus firmus*-ის (როგორც მას ადრეულ, ძველ მუსიკაში უწოდებდნენ) ტექნიკასთან მსგავსებაზე მოითითებს. ამ ვარაუდს მოწმობს სხვადასხვა ხმის სახელი, როგორიცაა *der Grade* (ინგლისურად – პირდაპირი) ან *Aushalter* (ინგლისურად – ადამიანი, ვისაც ნოტები უჭირავს). ესენი ტენორის ალტერნატიული სახელებია ოთხხმიანი სიმღერაში. პარტია, რომელიც ქვერს ტონიკიდან კენტიით ზევით, მიუთითებს, რომ ის ბარბოთის სპეციფიკური ბანის ხმის გადმოინაშობა. პარტია, რომელიც მღერის მთავარ შუა ხმას ოქტავით დაბლა, რეგიონიდან რეგიონში სახელს იცვლიდა. სამხრეთ ტიროლში მას კვლავ ეწოდება *tiäfe Sekund* (ინგლისურად – დაბალი მეორე). ამ ვარაუდს აგრეთვე მოწმობს პარალელური ოქტავების, კვარტებისა და კვინტების დროდადრო გამოყენება რაც განსაკუთრებით მაშინ შეინიშნება, როდესაც სიმღერებს ასრულებენ ხალხური მუსიკის შემსრულებლები, რომელთაც არა აქვთ მიღებული ფორმალური მუსიკალური განათლება. ერთ-ერთი უმთავარი მახასიათებელი ის არის, რომ ამ სიმღერების შესრულებას იწყებს სოლისტი და მას სხვა ხმების შემსრულებლები უერთდებიან. ეს რესპონსორული პრაქტიკა ყოველთვის არ არის დაცული, განსაკუთრებით თანამედროვე ხალხურ სიმღერებში. ხმები ყოველთვის არ გადაადგილდებიან პარალელური სეღებით, არამედ გვიწყნებენ დამოუკიდებელ კონტრაპუნქტულ ტენდენციებს. ესეც თანდათანობით ქრება.

დღეს, პირიქით, სტილი უფრო იხევება და პარმონოულად სუფთა ხდება. სახეებით შესაძლებელია, რომ მე-16 საუკუნის ბოლოს რენესანსული მუსიკის ხუთხმიანი პოლიფონური ყოკალური სტილის დაცემა და *basso continuo*-ის სტილის აღმავლობამ გავლენა იქონია ხალხური მუსიკის პრაქტიკაზე. განსაკუთრებით ქალაქში. ამით შეიძლება აიხსნას დამკვიდრება ყველასთვის კარგად ცნობილი ოთხხმიანი პოლიფონური საგუნდო პარმონიისა, რომელიც ხალხური მუსიკის და დასავლეთის მუსიკის ძირითადი მიმართულებების ყველაზე გავრცელებული სტრუქტურაა. ამ განვითარებას, რა თქმა უნდა, ძლიერი გავლენა აქონდა ხალხურ პოლიფონიურ ტრადიციებზე. ეს არის ალპური ხალხური პოლიფონიის შემთხვევა, რომელიც მსჯელობის საგანს წარმოადგენს.

მოუხედავად ამისა, ყოკალურმა პარტიებმა (ხმებმა) შეინარჩუნეს თავიანთი სპეციფიკური სახე-

ლები და კვლავ მისდევენ იმ მოდელებსა და წესებს, რომლებიც კარგად არის ნაცნობი იმ რეგიონში მოსახლე ხალხისთვის.

ერთად სიმღერა, არსებითად, ბუნებით იყო და არის იმპროვიზაციული. ეს არ არის თავისუფალი იმპროვიზაცია, ეს უფრო მეტად იმპროვიზაციული პრაქტიკაა, სადაც წესები, როგორი მოქნილიც არ უნდა იყოს, იმისთვისაა, რომ სიმღერის ელვადობა აკმაყოფილებდეს შემსრულებლებს. თუ ზოგადად ვიტყვით, ეს შესრულება არა მარტო აკმაყოფილებს საზოგადოებას, არამედ, უმთავრესად, ყველა მონაწილის სიამოვნებისთვისაა შექმნილი. ზოგიერთი ბეგრა, განსაკუთრებით ისინი, რომლებიც დაუგეგმავ, იმპროვიზაციულ შესრულებაში გვხვდება, ყოველთვის არ არის სასიამოვნო მოსასმენი აკადემიურად მომზადებული მუსიკოსებისთვის. ისინი მასში აღმოაჩენენ შეუსაბამობას, პარადოქსულ კონტრებს და ოქტავეებს და სხვა თავისებურებებს, რომლებიც აკრძალულია მუსიკალურ პრაქტიკაში.

ეს „სუფთა“ შესრულება დღეს ქრება, რადგან ჩვენმა სმენამ და გონებამ თანაბრად ტენკვერით უწიბრა (12-TET) დიამასსოვრა ყველაფერი, გაასუფთავა და გამოირცხა ამჯერად გაერკცლებული მგლოდიისა და ჩვენი გლობალიზებული მუსიკალური სისტემისთვის ეჭვ. „არამუსიკალური“ უცხო ბეგრები. ჩანს, რომ ადამიანებმა, რომლებიც შორეულ რაიონებში ცხოვრობდნენ, შეტდეს არქაული ტრადიციული ფორმების შენარჩუნება დიდი ხნის მანძილზე. დღეს ეს მდგომარეობა იცვლება ჩვენი სამყაროს დიგიტალიზაციის გამო.

კარინთიის პოლიფონიური სტილი შენარჩუნებულია, მაგრამ უმეტესად ჩნდება აკადემიური პოლიფონური ოთხხმიანი პარმონიის „შესაბამის“ ჩარხში. მათში დროდადრო შესაძლებელია ძველი პექსატორული მიდევნებისა და ფერეოწოდებული „ველური“ ინტერვალური სტრუქტურებისა და პოლიფონური გაგებითარების შენიშვნა, თუმცა ძალიან იშვიათად.

კარგად ცნობილი მგლოდიები გადაეცემა თაობიდან თაობას და ხელახლა იწყებენ არსებობას, მაგრამ პოლიფონიურ ქსოვილს, რომელსაც ქინან მუსიკოსები ფორმალური მუსიკალური აღზრდის გარეშე გარკვეულწოდ, მუსიკის შექმნის პროცესში კვლავ სპონტანურობის ელემენტები შემოაქვთ. თითოეულ მომღერალს თავისი წვლილი შეაქვს პარმონულ ქსოვილში და მღერის პარტიას, რომელიც წინასწარ არ არის გაწერილი, მაგრამ არსებობს კონცეპტუალურად და შეესაბამება მის ხმას. ასე რომ, ეს არის კოდექტორი შემოქმედება და ადამიანებმა, რომლებიც ცხოვრობენ ამ რეგიონში, ადრეული ბავშვობიდან შეთვისეს პოლიფონიური უნარჩვენები. მიხედავად, რომ ბეგრის გადმოცემა უნდა იყოს რბილი, მაშინაც კი, როცა სრული სიძლიერით მღერიან. ბეგრის გადმოცემის ასეთი ზერხი ცნობილია, როგორც *bel canto*-ს სტილი. ბეგრის ენერგია თანაბრადია გადანაწილებული მთლიან სპექტრზე და შესრულებლები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ ეჭვ. ობერტონების ანუ პარმონიკების ფართო რიგს.

წარმოვიდგენთ კარინთიული სასიმღერო სტილის რამდენიმე აუდიოინიუმს (აუდიომაგ. 1-4):

1) თანამედროვე ხუთხმიანი სიმღერის აუდიოინიუმში. ეს სიმღერა დამუშავებული და ნასწავლია, ამიტომ იმპროვიზაციული მოვლოდნელობები არ ახასიათებს და წარმოვიდგენს დღევანდელი საგუნდო შესრულების ტრადიციას ამ სახის სიმღერებისთვის დამახასიათებელი ენა შუა კარინთიული დიალექტის, წარმოშობილი ადგილობრივი პოეტის გერარდ გლავისინის (Gerhard Glawischning) მიერ. სხვადასხვა გერმანული კარინთიული დიალექტი ძირითადად ძველ სამხრეთულ ბავარიულ იდიომებს ემყარება:

2) სლოვენური ოთხ- და ხუთხმიანი სიმღერა: ა) ოთხხმიანი სიმღერა არის დოლგა ბრდავინ (Dolga Brda), სლოვენური სოფლისა კარინთის სანაპიროს მარჯვენა ნაწილისა 1964 წელს (Stajnar, 2000: 86). ბ) ხუთხმიანი სიმღერა არის ზელ პფარედან (Zell Pfarre, სლოვ. *Sele pri Far*), რომელიც ჩაწერილია 1969 წელს. ამ სიმღერების ენა არის კარინთიული სლოვენური დიალექტი, რომელიც აგრეთვე

წარმოაჩენს რეგიონულ ვარიანტებს;

3) ხუთხმიანი აუდიონიმუში სამხრეთ ტიროლიდან, რომელიც ჩაწერილია 1992 წელს. იგივე სიმღერა ასევე სრულდება კარინთიასა და რამდენიმე კარინთიულ-გერმანულ რეგიონალურ დიალექტზე.

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. *Walt da Schnee von Lattn* (გერმანული ენის დიალექტი; ინგლისურად: *როდესაც თოვლი ქრება მდელოდან*), მამაკაცთა ხუთხმიანი სიმღერა (დიტერ ფდუისის არქივიდან)

აუდიომაგალითი 2. *Jaz sem pa smuch n en kraju bñu* (სლოვენიური ენის კარინთიული დიალექტი; ინგლისურად: *გუშინ ისეთ ადგილას ვიყავი...*) (გერმინდგე პაიდი, ოსიფ სულცი და თომას ნუსბაუმერი (გამომცემლები). (2000). DER AUTHENTISCHE VOLKSGESANG IN DEN ALPEN, გამომცემლობა Überlegungen und Beispiele: Verlag Müller-Speiser Anif/Salzburg

აუდიომაგალითი 3. *Je pa davi swanca padla* (სლოვენიურის კარინთიული დიალექტი; ინგლისურად: *გუშინ მსოი-ნა...*) (გერმინდგე პაიდი, ოსიფ სულცი და თომას ნუსბაუმერი (გამომცემლები). (2000). DER AUTHENTISCHE VOLKSGESANG IN DEN ALPEN, გამომცემლობა Überlegungen und Beispiele: Verlag Müller-Speiser Anif/Salzburg

აუდიომაგალითი 4. *Da Summa isch aussì* (ტიროლური დიალექტი; ინგლისურად: *ზაფხული გავიდა...*). *Jaz sem pa smuch n en kraju bñu* (სლოვენიური ენის კარინთიული დიალექტი; *გუშინ ისეთ ადგილას ვიყავი...*) (გერმინდგე პაიდი, ოსიფ სულცი და თომას ნუსბაუმერი (გამომცემლები). (2000). DER AUTHENTISCHE VOLKSGESANG IN DEN ALPEN, გამომცემლობა Überlegungen und Beispiele: Verlag Müller-Speiser Anif/Salzburg

თარგმნა თამარ ჩხეიძე

**SIGNIFICANT ASPECTS OF CARINTHIAN MULTI-PART SINGING.
PART OF THE DIVERSE POLYPHONIC VOCAL TRADITION IN THE
SOUTH EASTERN ALPINE ADRIATIC REGION**

A remarkable variety of unique and very persistent musical traditions still exist in the Alpine Adriatic Region. In some remote areas astonishingly archaic forms have been maintained and are being performed up to this very day. An omnipresent vocal polyphonic tradition plays a dominant role despite major acculturations of various kinds. This beautiful region is today shared mainly by Austria, Slovenia, Italy/South Tyrol and Switzerland. Due to the frequent shifts of empires and governments with their particular national power agendas, the various peoples of this region were frequently forced to undergo major changes in political and cultural identification. However, its shared ancient cultural substratum is still alive and can easily be recognised. For hundreds of years the 'Alpine Adria Region' was an ethno-cultural melting pot and is today sometimes, jokingly, referred to as the *United States of the Alps*. In Antiquity the pre-historic settlers gradually embraced the Celtic culture with a strong Etruscan input, especially in the southern regions and, finally, they were all further acculturated by the Roman latecomers. All this left a distinctive mark in the cultural matrix of the settlers of this wide-spread region which the later arrivals e.g. some Southern Slavonic and Germanic clans integrated into their own ethnic cultural weave, which can still be readily identified.

A unique and ancient polyphonic musical culture, a signifier of the region, still displays some interesting structures such as drone part-singing as well as two, three, four and five part vocal features. In general females and males sang separately and had different repertoires according to the functional character of certain customary as well as recreational songs. But, nowadays, singing in a mixed choral formation has also become quite prevalent.

Today, I wish to zoom in on one regional zone, which is Southern Carinthia, the bilingual part of the state of Carinthia in today's Federal Republic of Austria where I was born and raised. Here the dominant culture of late Antiquity was clearly Romano-Celtic. This is obvious and documented by the archaeological findings of urban centres such as e. g. the Celto-Roman *oppidum* on the *Magdalensberg* (St. Magdalen's mountain) which is still in excavation, the Roman towns Virunum on the *Zollfeld* (Slov. *Gospodsvetsko polje*) near Klagenfurt (Lat.: *Queremoniae vadus*, Slov. *Celovec*) and *Juenna* on the base of *Hemmaberg* (St. Hemma's mountain) with its Celtic relics and excavations of a large Arian-Christian pilgrimage centre from around 400 AD. All this is solidly supported by archaeological and ethnographic findings. Many names of rivers, landmarks, settlements, mountains and customs in the region, now known as Carinthia, can still be traced back to Celtic deities. Later in the 5th and 6th century several other people moved into this area amongst whom were the militant and aggressive central Asian Avars and the more peaceful Slavs. The Slavonic clans who settled here, arrived around 550 AD. They were Slovenes (*Slovenci*, but also other names have been considered). Fleeing from the Avars they were ultimately rescued and supported by the Bavarians.

If we investigate the vernaculars spoken here today, we can find words and roots of words that can be traced back to an archaic Slavonic and Bavarian, as well to an older Celtic linguistic substratum.

The preferred musical style in Carinthia is vocal polyphonic music. Three major categories of songs can

generally be recognised, such as the customary songs, *Tanzboden* (a kind of dance hall) songs and recreational songs. The two, three and sometimes four part customary songs are performed on specific occasions during the religious seasonal cycle of the year, the *Tanzboden* songs such as *G'stanzeln* (Germanised Italian word from *stanza*=verse, strophe) are sung at weddings, carnival festivities, New Year's celebrations and other gatherings. The texts of these responsorially performed songs are spontaneously created and consist of a couplet of approx. 10-13 syllabic lines. These humorous or mocking verses are sung to a well known, simple melody by the creator of the verses, and are then followed by the multipart singing of the community, who responds with a couplet of 10 nonsense syllables.

What distinguishes the customary and *Tanzboden* songs from the recreational ones are the measures (often two or four but, occasionally, three) that are more vivid and, of course, the text. In contrast, the recreational songs are slow and, predominantly follow a measure of three, but in an unbound free flowing manner with a lot of *rubato*. Sometimes the underlying meter, indicated by the text, becomes blurred and almost unrecognisable and some of the ethnomusicologists have been tempted to over-interpret this fact when transcribing these songs. They do sometimes provide complicated bar measures, which are, in fact, misleading. These songs are predominantly love and courtship songs of all kinds, playing with variations of the love theme or poetical reflections of life's pleasures and hardships. During the last hundred years or so, more emphasis has been placed on recreational songs.

Their most elaborate and interesting feature is the originally improvisational four and five part song. Five part singing was originally a male domain but this has changed and a female-male mixture is now very common because the high falsetto or counter tenor practice is beginning to be lost and females are replacing it (Stajnar, 2000: 92). This particular four and especially the five part style that seems to have vanished in some of the neighbouring regions is here still very much alive, as well as in South Tyrol now part of Italy (Deutsch, 2000: 27-38). The four and five part improvisations reflect a polyphonic performance-style that moulds itself around a leading melody sung by a lead singer, preferably a baritone. Females tend to perform two and three part songs. Originally the four and five part style in its untampered form which no longer really exists but has been documented in older recordings and written reports, indicates a strong affinity, to what in early art music has been termed *falsobordone* or even *fauxbourdon*. The latter, again, belonged to a slightly different tradition. Unfortunately we have only very few historical records concerning Carinthia's folk-music practice from the more distant past but some notations and descriptions based on the observation of 19th century researchers as well as older recordings help us to infer how the old folk music may have been structured. Notations of early folk polyphony produced prior to the early 20th century ought to be dealt with cautiously (compare with Lešnik), as they probably reflect the tradition of the learned *notator* whose chief motivation was to provide a written version of his own idea of how he thought the music should be structured rather than to echo the structure of the original folk tradition of that time. Some 15th century notations of Lombardian polyphony certainly seem to demonstrate this (Messner, 2008).

The Austrian musicologist Franz Eibner quotes Thomas Koschat, a prominent 19th century Carinthian composer, choir master, collector and creator of Carinthian songs who also wrote about the typical Carinthian five part song-style: "A very distinctive feature of the typical Carinthian song [Slovenian and German] is that the main melody is not performed by the upper voice but by the lead singer for whom a Baritone range seems to be most suitable. The second most important part is the *Überschlagsstimme* (German, meaning falsetto or countertenor voice). This part performs a third or sixth above the melody and therefore has to make use of the so called falsetto range" (Eibner, 1972: 39-84). Mentioning the use of the falsetto or counter tenor range, he

gives us a hint of the age and longevity of this practice, which obviously indicates an affinity with the ancient *cantus firmus* technique in so called early art music. Support for this assumption comes from the names given to the different parts, such as *der Grade* (Engl. the straight) or *Aushalter* (Engl. somebody sustaining a note) these are all alternative names for the tenor voice in some four part songs, a part that sings the 5th above the tonic which strongly indicates to be a remnant of a central drone. The part that mainly sings the leading middle voice an octave lower had also a name that varied from region to region. In South Tyrol it still is called *die tiefe Sekund* (Engl. the lower second). Another support for the above mentioned assumption is the use of parallel octaves, fourths and fifths that can occasionally still be observed especially when the songs are performed by folk singers who have had no formal musical training. One of the main feature is that these songs are started by the lead singer and joined in by the other vocal parts. This responsorial practice is not always strictly followed especially in the contemporary folk song creations. The parts did not always move in a parallel progression but did show independent counter-pointal tendencies. This too is vanishing.

Today, by contrast, the style has become polished and harmonically cleansed. It is quite possible that the decline of the five part polyphonic vocal style of Renaissance art music towards the end of the 16th century and the rise and acceptance of the basso continuo fashion had an impact on folk music practice especially in the vicinity of urban areas. This would explain the adoption of the well known four part homophonic choral harmony, which has now become the all-permeating structure of both folk and main stream Western music. This development must, of course, have had a strong impact on folk polyphonic traditions that initially followed a different musical aesthetic. This seems to have been the case with the Alpine folk polyphony under discussion.

However, the vocal parts have retained their specific names and still follow models and rules well known to the people of the communities that were living in this area.

Singing together essentially was and still is occasionally improvisational in nature. It has, of course, nothing to do with free improvisation but is rather an improvisational practice in which rules, flexible though they may be, are applied in order for a song to sound satisfying for the performers. These performances are, generally speaking, not meant to please only an audience but were primarily created for the enjoyment of all participants. Some sounds especially those produced in unplanned, improvisational performances were, indeed, not always pleasant for academically trained musicians. Their ears would detect so-called discords, parallel fifths and octaves and other features that are forbidden in the voice-leading practice of art music.

This kind of 'uncontaminated' singing is, nowadays, almost extinct as the omnipresent equal temperament tuning system (12-TET) has swept through all our ears and brains and has cleansed and eliminated all so-called "unmusical" and alien deviations from the now dominant tuning and audio reference system of our globalising musical fusion-music culture. It appears that people living in remote areas that were difficult to access have been able to maintain archaic traditional forms over a much longer period of time. This, however, is now changing because of the digitalisation of our world.

The polyphonic style of Carinthia has survived but occurs now, predominantly, within the 'proper' frame of an academic homophonic four part harmonic make-up. Here and there old hexachordal patterns and so called "wild" interval formations and polyphonic progressions can still be detected although quite scarcely.

Well known melodies are handed down from generation to generation and do pre-exist but the polyphonic weave produced by musicians with no formal training singing together without sheet music is, on some occasions, still a spontaneous creation of the music makers. Each singer contributes to the harmonic whole and sings a part that is not pre-set but exists conceptually and is found to suit his or her voice as it comes into

being. Thus it is a collective creation and the people who live in this region have assimilated the polyphonic skills since their early childhood. The Voice production is considered to be *soft* even when singing with full capacity. It is a voice production in the vicinity of what is commonly known as *bel canto* style. Here the sound energy is evenly distributed over the whole spectrum and a wide range of so-called overtones or harmonics is appreciated by the performers.

Here are some audio samples of Carinthian singing styles (audio ex. 1-4):

1) An audio sample of a contemporary five part song. It is polished and rehearsed, without improvisational surprises and represents the present day choral performance tradition. The language, typical for these kind of songs, is a middle-Carinthian dialect, promoted by the local poet Gerhard Glawischning. The various German Carinthian dialects are generally based on an old Southern Bavarian idiom;

2) Here are audio samples of a Slovenian four part and a five part song, the four part song is from Dolga Brda, a Slovenian village right on the border with Carinthia, recorded 1964 (Stajnar, 2000: 86) and the five part song is from *Zell Pfarre* (Slov. *Sele pri Fari*) recorded 1969. The language of these songs is in a Carinthian Slovenian dialect that also displays regional variants;

3) Here is a 5 part audio sample from South Tyrol, recorded 1992. The same song is also performed in Carinthia, sung in several Carinthian German regional dialects.

References

- Deutsch, Walter. (2000). "Interpretationsformen im Tiroler Volkslied" ("Interpretation of forms in the Tyrolean folk song"). In: *Der authentische Volkslied in den Alpen (The Authentic Folk Singing in the Alps)*. P. 27-38. Editors: Haid, Gerlinde, Josef, Sulz, Nußbaumer, Thomas. Anif/Salzburg: Müller-Speiser
- Eibner, Franz. (1972). "Vom Wert und der Qualität der volkstümlichen Mehrstimmigkeit in Kärnten". In: *Volkslied – Volksmusik – Volkstanz, Kärnten und seine Nachbarn (Folk Song – Folk Music – Folk dance, Carinthia and its Neighbors)*. Kärntner Museumsschriften (Carinthian Museum publications), 51: 39–84. Klagenfurt: Beiträge zur Volksmusikforschung in Kärnten
- Kohl, Franz Friedrich. (1899). *Echte Tiroler Lieder*, S. V.
- Lešnik, Ivan. Slovenian Multipart Singing:
<http://www.mdw.ac.at/ive/emm/index.php?id=109>
- Messner, Gerald Florian. (2008). "They Howl Like Wolves"... ("ululant ad modum luporum...")
A new look at an old persistent Lombardian polyphonic oral tradition loathed by medieval and Renaissance music scholars. In: 1973 Frühlingsbräuche und Frühlingslieder in Südkärnten (1973 Spring Practice and Spring Songs in Southern Carinthia). *Journ. Makedonski Folklore*, VI, 12: 171-77
- Pohl, Heinz Dieter. (2000). "Kärnten – deutsche und slowenische Namen" ("Carinthia - Slovenian and German Names"). In: *Österreichische Namenforschung (Austrian Onomastics)*, 29. Issue 2–3. Vienna
- Stajnar, Julijan. (2000). "Gesangstile in Slowenien" ("Vocal Styles in Slovenia"). In: *Der authentische Volkslied in den Alpen (Authentic Folk Singing in the Alps)*. P. 81-99. Editors: Haid, Gerlinde, Josef, Sulz, Nußbaumer, Thomas. Anif/Salzburg: Müller-Speiser

Audio Examples

Audio example 1. *Waht da Schnee von da Latn* (German dialect; in English: *When the snow disappears from the meadow...*), it is a five part male song (From the archive of Dieter Fleiss)

Audio example 2. *Jaz sem pa snuč n en kraju biwu* (Carinthian Slovenian dialect; in English: *Yesterday I have been at a place...*). (Gerlinde Haid, Josef Sulz and Thomas Nussbaumer (editors). (2000). DER AUTHENTISCHE VOLKSGESANG IN DEN ALPEN, Überlegungen und Beispiele, publisher: Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg

Audio example 3. *Je pa davi swanca padla* (Carinthian Slovenian dialect; in English: *Yesterday fell frost...*). (Gerlinde Haid, Josef Sulz and Thomas Nussbaumer (editors). (2000). DER AUTHENTISCHE VOLKSGESANG IN DEN ALPEN, Überlegungen und Beispiele, publisher: Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg

Audio example 4. *Da Summa tsch aussl* (Tyrolian dialect; in English: *the summer has left...*). (Gerlinde Haid, Josef Sulz and Thomas Nussbaumer (editors). (2000). DER AUTHENTISCHE VOLKSGESANG IN DEN ALPEN, Überlegungen und Beispiele, publisher: Verlag Müller-Speiser, Anif/Salzburg

„უსიტყვო მრავალხმიანობა ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში“

მუსიკა, ერთი მხრივ, როგორც აბსტრაქტული, ხოლო მეორე მხრივ, როგორც გრძნობითი ღოგიკის მქონე უნივერსალური ენა, კაცობრიობის ისტორიის მარადარსებული კატეგორიაა. განცდის სიღრმე და შეგრძნებები, რომელიც მუსიკალური ერთი ენიჭება ადამიანს, ბუნებრივად სვამს საკითხს ამ ენის პრეისტორიულობის, პირველქმნადობის შესახებ. შეიძლება ითქვას, რომ სამეტყველო ენისგან განსხვავებით, მუსიკალურ ენაზე არ ვრცელდება ბიბლიურ-ისტორიული ფაქტი, ცათმყდომი ბაბილონის გოდოდის შენებისგან გამოწვეული რისხვისა და სასჯელისა. იქნებ, სწორედ ამიტომ, მუსიკალურ ენას, ეროვნული ნიშნით განსხვავებულობისა და იდენტიფიცირების მოუხედავად, თარგმნა არ ესაბიროება; იგი ყველასთვის გასაგებია (მსმენლის შეგნებადობისა და აღქმადობის ხარისხის აღმკვეთად). მუსიკალური მეტყველება მარადიულად ზოგადსაკაცობრიო კუთვნილება!

მუსიკის ერთ-ერთ უნიშვნელოვანეს თვისებად, ალბათ, ის უნდა ჩათვალოს, რომ ამ ერთი თქმულ აზრს უნარი აქვს ადამიანის გულთან უმოკლესი გზით მივიდეს და გრძნობათა სიტყვითმთქმელად შრეებს შეეხოს. მუსიკის დოგმის თვით სიტყვიერი ტექსტის ელფერის შემცველია, ზოგ შემთხვევაში – მისი გამამდიდრებელიც. მუსიკის ენას თავისი სინტაქსი (დოგმური სინტაქსი) აქვს. ამდენად, ანელო ასახსნელი არ უნდა იყოს ადამიანის სურვილი უსიტყვოდ მღერის!

ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში იშვიათობას არ წარმოადგენს ამგვარი სიმღერები, რომელთაც პირობითად „უსიტყვო“ სიმღერები შეგვიძლია ვუწოდოთ, რადგან მათში მხოლოდ ე. წ. გლოსოლოგიებს, მნიშვნელობის არმქონე ან მნიშვნელობადაკარგულ, ასემატიკურ სიტყვებს და მარცვლებს, (ე. წ. სამღერისებს) ვხვდებით. ამ სიმღერათა შინაარსი მოდიანად მუსიკალური ენის სინტაქსს ეფუძნება.

„უსიტყვო“ სიმღერები მსოფლიოს სხვადასხვა კონტინენტის, ქვეყნის, კუთხისა და ხალხის სახიშლერო ტრადიციაში არსებობს.

კლასიკურ ევროპულ მუსიკაში უსიტყვოდ მღერის, ანუ *ვოკალიზის* წინამორბედად ე. წ. *ოუბილიცია* და *მულიზმა* ითვლება. ვოკალიზები სრულიად უსიტყვოდ, როგორც წესი, ერთ ხმოვანზე იმღერება, რისი ანალოგიც ქართულ ხალხურ მუსიკაში პრაქტიკულად არ გვხვდება. საინტერესოა, რომ იგივე სურათია ჯაზში, სადაც „უსიტყვო“ მღერა, რომელსაც „სკეტი“ ეწოდება, მნიშვნელობის არმქონე მარცვალთა მრავალგვარი კომბინაციით წარმოებს.

უსიტყვოდ მღერის იტორიას თვალს თუ გადავავლებთ, დაეინახეთ, რომ იგი უძველესი დროიდან დღევანდლობამდე, სრულიად განსხვავებულ სტილებში, მიმდინარეობდა, განსხვავებული ტრადიციის მქონე ერებში, როგორც მონიდიურ, ისე მრავალხმიან კულტურებში აქტიურად მოქმედი ფორმა სახიშლერო ხელოვნებისა.

ქართულ ტრადიციულ მუსიკაში „უსიტყვო“ სიმღერებს, ანუ სიმღერებს, რომელიც თავიდან ბოლომდე ასემატიკურ მარცვლებზეა აგებული, მეტწილად დასავლეთ საქართველოში ვხვდებით. კერძოდ: გურულ, მეგრულ, აჭარულ, სვანურ, ლეჩხუმურ, აფხაზურ სახიშლერო ტრადიციაში.

უნდა, ითქვას, ბოლომდე და რატომც დასტურდება ამ ტიპის სიმღერები, მაგრამ შედარებით მცირე ოდენობით. კერძოდ, იმერულზე უნდა ითქვას, რომ საარტიკულო აუდიო ჩანაწერის სახით არსებული რამდენიმე ნიმუში. უდავოდ, მეტყველებს ძველად ამ ტრადიციის მკარად არსებობის შესახებ.

რაც შეეხება აღმოსავლეთ საქართველოს, აქ „უსიტყვო“ სიმღერა მხოლოდ ერთ აუდიო და რამდენიმე სანოტო ჩანაწერში შეგვხვდა, გამონაკლისის სახით. მაგ: არაღალი (ჩხიკვაძე, 1960: 376), საცქცეო (ჩხიკვაძე, 1960: 418). თუმცა, ჩვენი ინტერესის არეალში ის ნიმუშებიც ხვდება, რომელშიც, სიტყვიერი ტექსტის არსებობის მიუხედავად, ასემანტიკურ მარცვლებზე გამაღვრებულ მონაკვეთებს სიმღერის მნიშვნელოვანი ნაწილი უკავია. ამ ტიპის სიმღერები კი დიდად ზრდის გეოგრაფიულ არეალს და საქართველოს კუთხითა უმრავლესობას მოიცავს.

გლოსოლოგიების საკითხს ეძღვნება ქ. მანანა შილაკაძის 1999 წელს გამოქვეყნებული სტატია, სადაც ავტორი აღნიშნავს, რომ „ყოველ დიალექტში შეინიშნება გარკვეულ გლოსოლოგიათა სიჭარბე, რომელიც მოცემული დიალექტისთვის დამახასიათებელ ნიშნად იქცევა“ (შილაკაძე, 1999: 202). მკვლევარს იქვე აქვს მოტანილი ქართული სიმღერისთვის დამახასიათებელ გლოსოლოგიათა ცხრილი, მათი ინტენსიური გავრცელების არეალების მითითებით. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქართველ ეთნო-მუსიკოლოგთა მხრივ ტექსტისა და პანგის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ არაერთი ნაშრომის არსებობის მიუხედავად, გლოსოლოგიის საკითხი სპეციალური შესწავლის საგანი არ გამხდარა. ამ მხრივ, მ. შილაკაძის მცირე ზომის სტატია მეტად საინტერესო წამოწყებას წარმოადგენს. ხოლო ამ კუთხით მუსიკოლოგთა კვლევა კვლავ აქტუალურად მიგვანია.

ქართულ ტრადიციაში, როგორც ზოგადად, ხალხურ სიმღერას, „უსიტყვო“ სიმღერებსაც უპირატესად მრავალხმიანი (სამხმიანი) ნიმუშების სახით ვხვდებით.

ერთმანეთისგან უნდა გაემიჯნოთ, ერთი მხრივ, სიმღერები ან მისი მონაკვეთები, სადაც ყველა ხმა საერთო ასემანტიკური სიტყვებით და მარცვლებით იმღერება (მაგ. 1), და მეორე მხრივ, ხმებში ამ ტიპის სიტყვა-მარცვლებით განსხვავებული სიმღერები ან მისი მონაკვეთები (მაგ. 2). ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით იქცევა ჩვენს ყურადღებას, რადგან მასში მუსიკალურ პოლიფონიურ ქსოვილთან ერთად, ვერბალური მრავალხმიანობაც არის წარმოსწერილი.

გავისწავლოთ ევროპული მრავალხმიანობის განვითარების ადრეულ პერიოდში ჩამოყალიბებული ჯანრი – მორტეტი, რომლის შესრულების მეტად საინტერესო ფორმაც არსებობდა; კერძოდ: ყოველი მონაწილე ხმა გასხვავებული შინაარსისა და თემატიკის მქონე სიტყვიერ ტექსტს ამღერებდა, და ხშირად სხვადასხვა ენაზეც კი (Музыкальная Энциклопедия, 1976: 693). მართალია, ქართულ ტრადიციაში ამ მოვლენის პირდაპირი ანალოგი არ გვხვდება (თუ არ ჩათვლით სხვადასხვა ტექსტით მცირე ფრაგმენტის გაიმღერების მეტად იშვიათ ეპიზოდებს, რასაც ძირითადად შემთხვევითი ხასიათი აქვს, მაგრამ გვხვდება ერთი და იგივე ტექსტის ხმებში სხვადასხვანაირად გადანაწილების შემთხვევები – მაგ. 3), მაგრამ განვითარებული იმპროვიზირების გლოსოლოგიურ შესრულებაში მსგავსი პრინციპი ქართულ სასიმღერო ტრადიციისთვის ჩვეულებრივი მოვლენაა.

აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევებში, თითოეული ხმა მისთვის დამახასიათებელი სიტყვა-მარცვლებით სრულდება. მათი შედგენილობა მკაცრად რეგლამენტირებულია და გარკვეულ სისტემას ექვემდებარება. ამის მაგალითად შევიკვლია დავასახელოთ კრიმჩაქულის სათქმელი *იოი უაო* ან *ორაპო ურუაპო*, რომელიც არც ერთ სხვა ხმაში არ შეიძლება შეგხვდეს, ისევე როგორც, თავის მხრივ, არც ეს ხმა გაიმეორებს ბანის სათქმელ *ჰემ ე პე-ს*.

ამ თვალსაზრისით, სისტემის არსებობა მცირე დაჯორვებითაც ელინდება. მსგავსმა დაჯორვებმა გვიჩვენა, რომ ტრადიციულ ქართულ გლოსოლოგიურ დექსიკაში არ გამოიყენება ქართული ანბანის შემდეგი 12 თანხმოვანი:

ზ, კ, პ, ჟ, ლ, გ, ც, ძ, წ, ჭ, ჯ.

ყველაზე ხშირად გამოიყენებადი თანხმოვნებია: დ, ვ, ღ, ნ, რ, ს, ტ, პ.

შედარებით იშვიათად გამოიყენებადი თანხმოვნებია: ბ, გ, თ, მ, ქ, მ, ლ, ხ.

ზოგადად, ხუთი ხმოვნიდან ყველაზე იშვიათია უ ხმოვანი, თუმცა კრიმანჭულის ხმაში იგი მეტად ხშირად გვხვდება და ი ხმოვანთან ერთად, როგორც წესი, ზედა, კრინით სამღერო ბუკურის ადგილას გამოიყენება. ასევე ხშირია აფხაზურ (და ნაწილობრივ მეგრულ) სიმღერებში, თუმცა აქ ხშირ შემთხვევაში, არა ხმოვანი უ არამედ ნახევარხმოვანი უ უნდა იგულისხმებოდეს.

გამოყენებადი თანხმოვნებით წარმოებული ასემანტიკური მარცვლები და მათი კომბინაციები სხვადასხვა ჯგუფად და კატეგორიად შეგვიძლია დავყოთ. კერძოდ:

1. დიალექტური – დამახასიათებელი მხოლოდ ცალკეული დიალექტისთვის (მაგ: *არხალალო* – ქართლ-კახეთი, *შაშარა* – სვანეთი, *ეოსარა* და – სამეგრელო, *ეეროდა* – აჭარა, *უარა* და *არა* – აფხაზეთი);

2. ცალკეული ეპიზო-სახეობის – (*ჰევი* *ოვა* – შიქი, *ოდოია* – შრომის);

3. ცალკეული ხმის (*იაო* *უაო*, *ირაბო* *ურუაბო* – კრიმანჭული; *ჰე* *ვა* *ჰეშა* *ჰეა* – ბანი; *რომჭირი* *რორაგო* – გაშეივანი, წრილი; *ო* – შემხმობარი);

4. საერთო – რომელიც საერთოა წინა პუნქტებისთვის (*დელია*, *აბარერა*, *რანინა*, *პარალო*...).

ჟ. წ. „უსიტყვო“ სიმღერების სათაურად ხშირად ის ასემანტიკური სიტყვა არის მოცემული, რომლითაც იწყება სიმღერა, ან რომელიც ყველაზე ხშირად გვხვდება მასში.

თუმცა, ზოგ შემთხვევაში, სიტყვები ტექსტის ადარსებობის მიუხედავად, სიმღერა სემანტიკური სიტყვით არის დასათაურებული, რითაც მისი ფუნქცია და ეპიზო არის განსაზღვრული. მაგ: გურული, აჭარული მაყრული (ახობაძე, 1961: 138, 140), მეგრული *ობარგალი* (*მარგელისა*) (გოხონელიძე, 2003: 41), სვანური *მეზაერული* (ახობაძე, 1957: 46), აფხაზური *საშონადირეო* (Axondaxe, 1957: 214) და სხვ.

საინტერესოა პირიქითი მოვლენაც: ზოგიერთ იმ სიმღერას, რომელიც უთუოდ სიტყვები ტექსტით სრულდება, სახელად მაინც სიმღერაში შემხვედრ ასემანტიკურ სიტყვას უწოდებენ. მაგ: გურული *ინდი-მინდი* (ვეშაბიძე, 2006: 180), აი და *ოდელია* (ვეშაბიძე, 2006: 151), მეგრული *ეთისა* (მიჯავაძე, 1974: 144), აჭარული *ორნანო* (ახობაძე, 1961: 169), სვანური *რადიო* (ახობაძე, 1957: 107), აფხაზური *უარი-დადა* (Axondaxe, 1957: 224) და სხვ.

საგულისხმოა ის არც თუ იშვიათი შემთხვევები, როცა სიმღერაში ტექსტის არსებობის მიუხედავად, პირველი კუპლეტი მაინც „უსიტყვებოდ“, გლოსოლალიებით სრულდება. შესაძლოა გვეფიქრა, რომ ეს კუპლეტი შესავლის ფუნქციას ასრულებს, მაგრამ უმეტეს შემთხვევაში, კომპოზიციურად მეტად მნიშვნელოვანი და შემდეგ კუპლეტებზე არანაკლები ფუნქციის მატარებელი პირველი „უსიტყვო“ კუპლეტი.

ჩვენი დაკვირვების სფეროში მოხვედრილი სიმღერების დოფერენცირება შემდეგი სახით შეგვიძლია:

I. უტექსტო (მოლიანად ასემანტიკურ სიტყვებზე აგებული სიმღერები);

II. ნომინალურ ტექსტიანი (ნიმუშები, რომელშიც ტექსტი მხოლოდ ფრაგმენტის სახით, მცირე ოდენობით არის წარმოდგენილი);

III. შერეული (ნიმუშები, რომელშიც ტექსტის სრულად არსებობის მიუხედავად, გლოსოლალიურ მონაკვეთებს მნიშვნელოვანი კომპოზიციური ადგილი უკავია);

IV. ნამატარცვლიანი (ნიმუშები, რომლის ტექსტის ცალკეულ სიტყვებში ჩამატებული ასემანტიკური მარცვლები გვხვდება).

ამ კლასიფიკაციის III და IV ტიპის ნიმუშები ქართულ საეკლესიო მუსიკაშიც არსებობს. აქ უპირველესად ე. წ. *ტრელ* გალობაზე უნდა შეჩერდეთ. ერთ-ერთი განმარტების მიხედვით, *ტრელად* იწოდება ისეთი-გალობა, რომელშიც სიტყვები ცოტაა, ხოლო მელოდია გრძელი და ნაირნაირი“ (შარაშიძე, 1938). სწორედ ამ ტიპის გალობაში არსებობდა გლოსოლალიათა აქტიურად გამოყენების

ნაწერი ადამიანების (მაგ. 4, 5).

დღემდე ცოცხლად არის შენარჩუნებული გალობის ეს სახე.

შრიფტით გვაქვს მოცემული:

დადგენილია, რომ სადაც უფრო მეტად უნდა იქნებოდა დანერგული, იქ უფრო მეტად უნდა იქნებოდა დანერგული.

ბები სხვა კრედიტ საგალობლიც.

უდავოა.

ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილ წირვის საგალობელთა კრებულში გვხვდება საგალობელი *უღბინა*.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, რაოდენ ხუნდაძის ცნობით ე. წ. „ზედმეტ ასოებს“ მკალობლები იქ

იყენებდნენ, სადაც „უსიტყვო“ კილო-მიმოხერხებაა. „აღბათ რომ უფრო დამახსოვრობდათ“-ო, მაგრამ ჩამატებული მარცვლებით გალობა, რომ არა მხოლოდ ჭრულ ან გრძელ ფრაზებზე გამღერებულ გალობაში გამოიყენება, ამას არტყმ ერქმეოდა შვილის მიერ დატოვებული ასზე მეტი საგალობლის აუდიოჩანაწერი მოწმობს. სიტყვაში ჩამატებულ მარცვლად, როგორც წესი, ხმოვანი *ი* გამოიყენება, რომელიც ერთად მის წინ მდებარი ხმოვანზე მჟორდება. მაგ: *ღმრთეთი, რა-ი-ა-მეთუ, მშვიდი-ი-ობა*.

ამის მრავალი მაგალითი გვხვდება აღნიშნულ ჩანაწერებში. ზოგ შემთხვევაში ზედრხედ რამდენჯერმეც მჟორდება ეს ჩამატებული მარცვლები: მაგ., *საიდუმლო-ი-ი-ი-ი-ი* (მაგ. 8), *ა-ი-ა-ლილე-ი-ა-ი-ა-ი-ა-ი-ა* (მაგ. 9).

ამ მხრივ განსაკუთრებულ შემთხვევას წარმოადგენს ჩამატებულ მარცვალთა კომბინაცია საგალობელში აქ *ძალნი ცათანი*, სადაც სიტყვა *ალო-ლე-ია* ასეა მოცემული: *ალოლე-ი-ი-ი-ი-ი-ა-ი-ა-ი-ა-ი-ა* (მაგ. 10).

აღსანიშნავია, რომ საგალობლის ტექსტისგან განსხვავებით, რომელიც გალობის სამეცხე ხმისათვის აუცილებლად საერთოა, ჩამატებულ მარცვლებს, ზოგ შემთხვევაში, ხმებში განსხვავებული სახე აქვს, უფრო ზუსტად, ჩამატებულ მარცვლები შეიძლება მხოლოდ ერთმა ან ორმა ხმამ გამოიყენოს (მაგ. 11).

ცხადია, რომ ჩამატებული მარცვლების არსებობას მხოლოდ საშემსრულებლო ტექნიკური მიზეზით ვერ აგხსნიდა და მხოლოდ პანგის უკეთ დამახსოვრების საშუალებად ვერ განვიხილავთ. მას რიტმული, აკუსტიკური, მელიოდური და სხვა ის ელემენტები განაპირობებს, რომელიც მუსიკალური ენის მეტყველების თავისებურებად უნდა დავინახოთ უპირველესად.

რომელნი ქერუბინთა საიდუმლოდ გეშვავსენით – წირვის ამ საგალობელში და კიდევ მრავალ ჭრელსა თუ ჭრელის ტიპის გალობაში გვხვდება უსიტყვოდ გამღერებული, უფრო ზუსტად, ერთ მარცვალზე ნათქვამი გრძელი მუსიკალური მონაკვეთები, გრძელი ვოკალიზები.

რა დატვირთვა აქვს ამ „უსიტყვო“ გალობას, „უსიტყვო“ ლოცვის, „უსიტყვო“ ღადაღის? ვგებ სიტყვით უთქმელი?..“ (შედილაშვილი, 2001: 114).

მუსიკალური დოგოსი, რომლითაც ერთადღეწერილი სიდიადის გადმოიცემის და აღქმის შესაძლებლობა აქვს ადამიანს, შემთხვევით არ არის ასე მნიშვნელოვანად წარმოდგენილი როგორც ექსპრესიონიზმი, ისე შემოღობასაზღვრულ საგალობელში (*რომელნი ქერუბინთა*), რომელშიც საკლესიო სიმბოლიკა მის აღმსრულებლებს ანგელოსთა და ქერუბინთა დასს ამსგავსებს.

პირველად იყო სიმღერა. – ინოვაცია გურგულიას ცნობილი სიმღერიდან აღებული ეს ციტატა, რომელიც ჩემი მოხსენების შთაფრების წყაროდ იქცა, უნებურად მასსენებს სახარებისეულ პირველ სტრიქონს იოანე მახარებლისა: *პირველად იყო სიტყვა*.–. ეს სიტყვები ბერძნულად ასე ედრეს: *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος* (*ენ არხე ენ ო ლოგოს*) ცხადია, ჩვენს ამოცანას არ წარმოადგენს ამ სიტყვების ფილოსოფიური გადაახრება და იმაზე მსჯელობა, თუ რომელი იყო პირველად – სიტყვა თუ სიმღერა. იმას კი აღვნიშნავთ, რომ ციტირებულ სიმღერაში ეს ორი ცნება პოეტურად არის ჩანაცვლებული და მასში მუსიკის ერთი თქმული ღვთიური სიყვარულის გამოხატველი დოგოსი უნდა იგულისხმებოდეს.

ტექშიარტებასთან მიახლოება, ტექშიარტებასთან ზიარება – ასე შეიძლება ვუწოდოთ განცდას, რომელიც დიდი, დეობაბრევი მუსიკის მოსმენისას გვეუფლება. ქართული ეროვნული მუსიკალური კულტურის სიდიადესთან მიმართებაში თუ განვსოვადებთ ამას, ვიტყვით: „ერთობა სამებისა“ არის მთავარი, რასაც უგალობს და უმღერის ქართული ტრადიციული სამხიანობა, ქართული მრავალხმიანობა, თქმული სიტყვით, თუ თქმული უსიტყვოდ.

დამოწმებული ლიტერატურა

- ახობაძე, ვლადიმერ. (1961). *ქართული (აჭარული) ხალხური სიმღერები*. ბათუმი: სახელგამო
- ახობაძე, ვლადიმერ. (1957). *ქართული (სვანური) ხალხური სიმღერები*. თბილისი: ტექნიკა და შრომა
- ვეშაძიძე, დიკან. (2006). *გურული ხალხური სიმღერები*. თბილისი
- ჭორბე, ფილომონ. (1895). *ქართული გალობა. ლიტერატა თიანეთის ოქრობირისა. მღვდლისა და მღვდელმთავრისათვის*. ტ. I. თბილისი: მ. შარაძე და აშხ.
- შარაძიძე, გიორგი. (1938). *ქართველურ ენათა ლექსიკა: გურული ლექსიკონი*. თბილისი
- შელაკიძე, მანანა. (1999). „გლობოლიტიზმის ქართულ ხალხურ სიმღერებში“. *ქერს ქართველური მეცნიერება*, 3:202-209
- შულღიაშვილი, დავით. (2001). „ქართული გალობის „ენისონური“ მრავალხმიანობა“. *კრებულში: სახელმწიფო და საერთო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. გვ. 101-118. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
- შულღიაშვილი, დავით. (2006). *ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქიშიშვილის ჩანაწერების მიხედვით*. თბილისი
- ჩიჯავაძე, ოთარ. (1974). *ქართული ხალხური სიმღერები. მეგრული*. თბილისი: ხელოვნება
- ჩიქვაძე, გრიგოლ. (1960). *ქართული ხალხური სიმღერა*. ტ. I. თბილისი: საბჭოთა საქართველო
- ჭოხონელიძე, კუკერი. (2003). *ქართული ხალხური მუსიკა. სამეგრელო*. თბილისი: საქართველოს მაცნე
- ხუნდაძე, რაქუნ. (1902). *ქართული საეკლესიო გალობა. გურული-იმერული სადა კიდეოზე*. ქუთაისი: ი. კიდეიძისა და ი. ხელაძის ხტ.
- Ахобадзе, В., Кортва, И. (1957). *Абхазские песни*. Москва
- Музыкальная Энциклопедия. (1976). Том 3. Москва

“WORDLESS” POLYPHONY IN GEORGIAN TRADITIONAL MUSIC

Music, as an abstract universal language on the one hand and as that possessing sensual logic on the other, is an everlasting category of mankind’s history. The depth of the emotion and perceptions that the musical language grants man quite understandably raises a question about the pre-historic character of this language and its being the first. It can be said, that unlike the oral speech, the punishment, which ensued after the attempt of building the tower of Babel in the biblical-historical story about the confusion of tongues, would not be able to affect the musical language. May be this is why the musical language, in spite of its national traits and identification, does not need to be translated; everybody understands it (adequate to the degree of the listener’s sensibility and [his] power of perception). The musical language is an eternal property of all of the mankind!

One of the most important features of music must be the ability of the idea, expressed in this language, to find the shortest way to man’s heart and touch those layers of emotions that can never be reached by words. Musical logos can alter the nuances of the verbal text per se, in some cases even making it richer. The musical language has its own syntax (logical syntax). Therefore it should not be difficult to explain man’s wish to sing wordless songs!

Such songs, which may be called “wordless songs” conditionally, are not rare in Georgian traditional music, as in them only the so-called glossolalias, words that are meaningless or have lost their meaning, non-semantic words and syllables (the so-called *samgherisi*) occur. The content of such a song is entirely based on the syntax of the musical language.

“Wordless Songs” exist in the musical tradition of various continents, countries, provinces and peoples. In European professional music the so-called *jubilatio* or *melisma* was considered to be a precursor of the wordless song or *vocalize*. The vocalize is entirely wordless, performed on one vowel only, its analogue practically never occurring in Georgian folk music. It is noteworthy that the same happens in jazz, where “the wordless” song, called “scat”, is performed by means of various combinations of syllables that have no meaning.

If we review the history of wordless singing, we will see that since ancient times up to this day, it has always been an active form of singing art in quite different styles, nations, both in monodic and polyphonic cultures.

In Georgian traditional music, “wordless” songs, i.e. songs, which from the beginning to the end are constructed on non-semantic syllables most often occur in western Georgia, namely in Gurian, Megrelian, Acharian, Svanian, Lechkhumian and Abkhazian singing traditions. It should be noted that this type of songs is attested in Imereti as well, but in a smaller number.

As for the eastern Georgia, I came across a “wordless” song only in one recording, as an exception. Though such specimens, where in spite of the presence of the verbal text, the passages sung on non-semantic syllables occupy a considerable part of the song, are of great interest as well. Songs of this type greatly increase the geographical area, covering the greater part of Georgian provinces.

The problem of glossolalias is dealt with in Manana Shilakadze’s article, published in 1999, where the author notes that “in every dialect can be noticed a definite abundance of glossolalias, which become a

characteristic feature of the given dialect” (Shilakadze, 1999: 202). In the same article the researcher presents a table of glossolalias characteristic of Georgian songs, indicating the areas where they are the most popular. It should be noted that in spite of the great number of articles of Georgian musicologists dedicated to the interrelation between the text and the tune, glossolalia has never become the subject of a special study. In this respect M. Shilakadze’s small article is a very interesting beginning, and I do think it very urgent that musicologists conduct research in this direction.

In Georgian tradition, “wordless” songs, as Georgian folk songs in general, mainly occur as specimens of multipart (three-part) singing. A line of distinction should be drawn on the one hand between the songs or their separate parts, where all the parts are sung on non-semantic words and syllables (ex. 1), and on the other – the songs, in which the parts differ in this type of words and syllables or their separate parts (ex. 2). It is the latter that I am specially interested in, because apart from the musical polyphonic texture they also manifest verbal polyphony.

Let us remember motet, a genre that took shape in the earlier period of the development of European polyphony; there was a special form of its performance, namely, every participating voice sang the verbal text different in the meaning and theme and quite frequently even in different languages (Musical Encyclopedia, 1976: 693). Though there is no direct example of this phenomenon in the Georgian tradition (if we do not take into consideration very rare instances of singing short fragments, which usually have a casual character; ex. 3), a similar principle in performing the developed improvisation in the manner of glossolalia is quite characteristic of the Georgian singing tradition.

It is noteworthy that in these cases every part is sung with the word-syllables characteristic of only this particular part. Their composition is strictly limited and is subordinated to a definite system. As an example of this I should refer to *iao uao* or *iriaho uruaho* used in krimanchuli, they never occur in any other parts, the same as not a single voice will repeat *hem va hea*, which should be sung only by the bass-part.

From this viewpoint, the presence of the system may be revealed even by only superficial observation. A similar examination proved that in the traditional Georgian vocabulary of glossolalias the following twelve consonants of the Georgian alphabet are never used: *z, k, p, zh, p', gh, q', ts, dz, ts', ch', j* (collated with respect to the Georgian alphabet).

The most often consonants, there being: *d, v, l, n, r, s, h*, while *t', k', ch, kh* – are used more rarely.

Generally, of all the five vowels the vowel *u* occurs most seldom, though in the krimanchuli part it is quite frequent and as a rule is used with vowel *i* when singing the upper sound, taking the alto. It also very often occurs in Abkhazian (and partially in Megrelian songs), though here, as usual, not the vowel *u*, but the semivowel *o* must be meant.

The non-semantic syllables and their combinations, formed by means of the usually used consonants, may be divided into different groups and categories, namely:

1. Dialectal (e.g. *arkhalalo* – Kartli and Kakheti; *Shamarera* – Svaneti, *vosara da* – Samegrelo; *Evrída* – Achara, *uara dara* – Apkhazeti);
2. Belonging to different genres and types (*hegi-oga* – used during reaping, *odoia* – in labour songs);
3. Sung by separate voices (*iau-uao, iriaho uruaho* – krimanchuli; *he va hemva hea* – bass part; *rimtiri riravo* – gamqivani, dsrili (high-pitched voice); *jo* – Shemkmobari;
4. Common (*delia, abarera, ranina*...).

The non-semantic word which begins the so-called “wordless” song, or occurs most frequently, is often used as the title. Though, in some cases, in spite of the absence of the verbal text a semantic word serves

as its title, which defines the function and genre of the song. For instance, the Gurian, Acharian *Maqruli* (Groomsman's song), Megrelian *Obargali* (sung during hoeing or weeding), Svan *Mgzavruli* (traveler's song), Abkhazian *Samonadireo* (hunting song) and others.

Also very interesting is an opposite phenomenon: the song which is sung on a verbal text, has the most often occurring non-semantic word as its title. For instance the Gurian *Indi-mindi*, *Ai da odelia*, Megrelian *Sesia*, Acharian *Ornano*, Svan *Mirmikela*, Abkhazian *Uaridada* and others.

It is noteworthy that quite often, in spite of the presence of the text in the song, the first stanza is still performed wordlessly, by means of glossolalias. This stanza might be considered to have the function of an introduction, but in most cases the first, "wordless" stanza is very important compositionally and has no less important function than the following ones.

I can differentiate the songs that I have studied into the following way:

1. Wordless (completely constructed on non-semantic words);
2. With a nominal text (specimens, where the text is represented only as a fragment);
3. Mixed (specimens, where in spite of the presence of the whole text, glossolalic passages, nevertheless, occupy a very important compositional place);
4. With extra syllables (specimens, where in the separate words of the text, inserted non-semantic syllables are attested).

The specimens of type 3 and type 4 can be observed in Georgian ecclesiastical music as well. Here, first of all, I should like to dwell on the so-called *chreli* chanting. According to one of its definitions *chreli* is the name of "such a chant where the words are few in number, but the melody is long and varying". It was in this type of chanting, that the glossolalia tradition was very active, unfortunately the documents describing it are very sparse. One of the reasons as to why this is so, must be ignoring glossolalias when writing down the hymns in musical notation in the nineteenth century. This can probably be explained by the fact that unlike the hymn text, the glossolalia was never considered as an indispensable part of the hymn canonicity. The norms of its use, though obeys a definite system, as it seems in a large measure depended on the chanter's choice. The rule of chanting with glossolalias or additional non-semantic syllables existed in the chanting traditions of both western and eastern Georgia. This is corroborated by the manuscripts of both of these branches of Georgian chanting (ex. 4, 5).

Chanting with glossolalias is attested not only in Georgian but almost in all the old chanting traditions (e.g. Greek *kratimatas*, Russian *ananeikas* and others) (ex. 6, 7). In some places this kind of chanting is still active.

Quite a lot of information was provided in the nineteenth-century Georgian press. In this connection, special mention should be made of some chanting specimens (written down in notation by Razden Khundadze), where there are glossolalias. Namely, in one of the collections he published we read, "This *Lament me not, mother* is the ninth heirmos of Holy Saturday... This hymn and others similar to it are called *Chreli*. In such a hymn, which is hard to memorize, in the places where there are wordless mode-movements, additional letters were always used by all chanters (in order to remember them more easily). I have written down these additional letters of this hymn as an example" (Khundadze, 1902: 51).

As R. Khundadze writes, "where there are wordless mode-movements additional letters were always used by all chanters". Accordingly, it was these "additional" letters that other *chreli* hymns must have been performed with.

As it is usually known the use of musical instrument is alien to the Orthodox divine service (if we exclude

the bell), so is the wordless chanting, though it is noteworthy that at the same time the musical language, as a speech substance, has never been neglected. This is attested to by the abundance of long musical phrases and sentences sung on one syllable, here the dominance of the musical speech is doubtless.

In the collection of the divine liturgy hymns, written down in musical notation by Ph. Koridze, there is the hymn *Ulkhine* (Rejoice), which covers six pages (Koridze, 1895: 6-11), its text consisting of only one word: *Ulkhine* (repeated three times). The leading character of the musical side of this hymn is indisputable, which must have been more clearly revealed in its performance with glossolalias. This phenomenon should not be perceived as the belittling of the verbal text. Just the opposite, in such cases the meaning of the word is expanded by the musical logos.

As it has been said above, according to Razhden Khundadze, chanters used the so-called “additional letters” where wordless mode-movements occurred, “evidently to better remember them”; but the fact that chanting with inserted syllables is not used only in *chreli* chants or those performed with long-drawn phrases, is corroborated by the sound recordings of more than a hundred chants, left by Artem Erkomaishvili. Usually it is the vowel *i* that is inserted as an additional syllable, together with *i* its preceding vowel is also repeated, e.g. *ghme-i-e-rti*, *ra-i-a-metu*, *mshvido-i-o-ba*. In the above sound recordings numerous examples of this phenomenon can be observed. In some cases these inserted vowels occur several times in succession, e.g. *saidumlo-i-o-i-o* (ex. 8), *a-i-a-liluia-i-a-ia-ia-ia* (ex. 9). From this viewpoint quite unique is the combination of inserted vowels in the chant “Now the Heavenly Powers”, where the word *aliluia* is sung in the following manner *alilu-i-u-i-o-i-a-u-ia* (ex. 10).

It should be noted that unlike the text, which is obligatory for all the three voices of the chant, in some cases the inserted vowels may differ within the parts (ex. 11).

It is clear that the presence of inserted syllables cannot be explained only by technical reasons and be viewed as a means of remembering the melody better. It is conditioned by the rhythmic, acoustic, melodic and other elements, which, first of all, must be understood as a specific feature of the musical language. In the divine liturgy the hymn “Let us the cherubim mystically representing” and in many other *chreli* or chants of the *chreli* type, there are long-drawn musical passages sung wordlessly, or, to be exact, long-drawn musical passages, sung on one syllable only, long vocalizes. What is this “wordless chanting”, “wordless prayer charged with? May be with something that cannot be expressed in words?” (Shugliashvili, 2001: 114)

It is no mere chance that musical logos, which enables man to express and perceive something impossible to express in words, is so vividly expressed in the above chant (“Let us the cherubim...”), its ecclesiastic symbolic making the performers resemble a choir of angels and cherubim.

“In the beginning was the song”, the quotation from Inola Gurgulia’s well-known song, which inspired me to write this paper, involuntarily calls to my memory the first line from the Gospel of St John: “In the beginning was the Word...” in Greek these words sound as follows: *Εν αρχῇ ἐν ὁ λόγος* (*en arche en o logos*). Of course, the goal of my paper is not a philosophical interpretation of these words, neither am I going to reason as to what was in the beginning-words or song. But I should note that in the cited song these notions are superseded poetically and in it the logos denoting divine love must be expressed by the language of music.

Getting close to the truth, sharing the truth – this is how we may call the emotion overwhelming us when listening to heavenly music. Generalizing it in connection with national Georgian musical culture I may say that “Triune” is the most significant that traditional Georgian three-part singing and chanting, Georgian polyphony, performed with words or wordlessly are dedicated to.

References

- Akhobadze, Vladimer. (1961). *Kartuli (acharuli) khalkhuri simgherebi* [Georgian (Acharan) Folk Songs]. Batumi: Sakhelgami (in Georgian)
- Akhobadze, Vladimer. (1957). *Kartuli (svanuri) khalkhuri simgherebi* [Georgian (Svan) Folk Songs]. Tbilisi: Teknika da shroma (in Georgian and Russian)
- Akhobadze, Vladimer, Kortua, I. (1957). *Abkhazskie pesni* (Abkhazian Songs). Moscow (in Russian)
- Chijavadze, Otari. (1974). *Kartuli khalkhuri simgherebi. Megruli* (Georgian Folk Songs. Megrelian). Vol. I. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Chkhikvadze, Grigol. (1960). *Kartuli khalkhuri simghera* (Georgian Folk Song). Vol. I. Tbilisi: Sabchota sakartvelo (in Georgian)
- Chokhonelidze, Kukuri. (2003). *Kartuli khalkhuri musika. Samegrelo* (Georgian Folk Music. Samegrelo). Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)
- Koridze, Pilimon. (1895). *Kartuli galoba. Liturgia ioane okropirisa. Mghvdlisa da mghvdelmtavisarvis* (Georgian Chant. John Chrysostome's liturgy. For Clergyman and Bishop). Vol. I. Tbilisi: M. sharadze da amkh. (in Georgian)
- Khundadze, Razhen. (1902). *Kartuli saeklesio galoba. Gurul-imerul sada kiloze* (Georgian Sacred Chant, Gurian-Imeretian Simple Mode). Kutaisi: I. kiladzisa da i. kheladzis st. (in Georgian)
- Muzikalnaya entsiklopedia (Musical Encyclopedia). (1976). Vol.3. Moscow (in Russian)
- Sharashidze, Giorgi. (1938). *Kartvelur enata leksika: Guruli leksikoni* (Vocabulary of Kartvelian Languages: Gurian Dictionary). Tbilisi (in Georgian)
- Shilakadze, Manana. (1999). "Glosolaliebi kartul khalkhur simgherebshi" ("Glossolalias in Georgian Folk Songs"). Journ. *Kartveluri memkvidreoba* (Kartvelian Heritage), 3:202-209 (in Georgian)
- Shugliashvili, Davit. (2001). "Kartuli galobis "unisonuri" mravlkhmanoba" ("Unison Polyphony of Georgian Chant"). In: *Sa-suliero da saero musikis mravlkhmanobis problemebi* (Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music). P. 101-118. Tbilisi. Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Shugliashvili, Davit. (2006). *Kartuli saeklesio galoba. Shermokmedis skola. Artem erkomaishvils chanatserebis mikhedvit* (Georgian Sacred Chant. Shermokmedi School. According to Artem Erkomaishvili's records). Tbilisi (in Georgian)
- Veshapidze, Levan. (2006). *Guruli khalkhuri simgherebi* (Gurian Folk Songs). Tbilisi (in Georgian)

მაგალითი 1. აკეთებების დღიანი (ვეშაპიძე, 2006: 119)

Example 1. *Aketlebis Ghighini* (Veshapidze, 2006: 119)

Musical score for "The Lord's Prayer" (BWV 117) by Johann Sebastian Bach. The score is in G major and 3/4 time. It features three staves: Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are in Latin: "Veni Domine Deus, et regna caelorum." The score includes a full page of music with lyrics and a final measure with a fermata.

მაგალითი 2. წამოკრული (ვეშაპიძე, 2006: 89)

Example 2. *Tsamokruli* (Veshapidze, 2006: 89)

[illegible]

მაგალითი 3. პატარა ხაყვარელი (ვეშაპიძე, 2006: 286)

Example 3. *Patara Saqvarelo* (Veshapidze, 2006: 286)

შენ რომ ტყე-ტხლი მო - მი მო - მი კი - დე, ი - გი რა - ვერ მო - ვი - ნე - ლო;
shen rom tse - ts'k'hi mo - mi mo - mi ki - de, i - gi ra - per mo - vi - ne - lo;

ოვ დი-ლო დე - ლო და ა - დი - ლო ვო - დი-ლო დე - ლო დი-ლო დე - ლო
ov di - lo de - lo da a - di - lo vo - di - lo de - lo di - lo de - lo

მო - ვი - ნე - ლო; ა - ბა - დე - ლო დე - ლო დე - ლა დი - ლა დი - ლა
mo - vi - ne - lo; a - ba - de - lo de - lo de - la di - la di - la

ა - ბა - დე - ლა და ა - ბა - დე - ლა ნა - ნი - ნა
a - ba - de - la da a - ba - de - la na - ni - na

მაგალითი 4. ამინ. უფალო შეგვიწყალებ (ხელნაწერი ვ. კარბელაშვილის პირადი ფონდიდან; ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი)

Example 4. *Amin. Upalo Shegvitskalen* (Manuscript from Karbelashvili's personal fund. National Centre of Manuscripts)

შენ რომ ტყე-ტხლი მო - მი მო - მი კი - დე, ი - გი რა - ვერ მო - ვი - ნე - ლო;
shen rom tse - ts'k'hi mo - mi mo - mi ki - de, i - gi ra - per mo - vi - ne - lo;

ოვ დი-ლო დე - ლო და ა - დი - ლო ვო - დი-ლო დე - ლო დი-ლო დე - ლო
ov di - lo de - lo da a - di - lo vo - di - lo de - lo di - lo de - lo

მო - ვი - ნე - ლო; ა - ბა - დე - ლო დე - ლო დე - ლა დი - ლა დი - ლა
mo - vi - ne - lo; a - ba - de - lo de - lo de - la di - la di - la

ა - ბა - დე - ლა და ა - ბა - დე - ლა ნა - ნი - ნა
a - ba - de - la da a - ba - de - la na - ni - na

მაგალითი 5. ღმერთი უფალი (ფოლკლორის ეროვნული ცენტრის არქივი. რ. ხუნდაძის ხელნაწერი №2101, გვ. 125)

Example 5. *Ghmerti Upali* (The archive of the State Folklore Centre. Khundadze's manuscript, No.2101, P. 125)

შენ რომ ტყე-ტხლი მო - მი მო - მი კი - დე, ი - გი რა - ვერ მო - ვი - ნე - ლო;
shen rom tse - ts'k'hi mo - mi mo - mi ki - de, i - gi ra - per mo - vi - ne - lo;

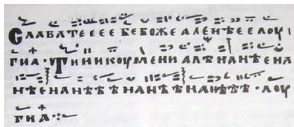
ოვ დი-ლო დე - ლო და ა - დი - ლო ვო - დი-ლო დე - ლო დი-ლო დე - ლო
ov di - lo de - lo da a - di - lo vo - di - lo de - lo di - lo de - lo

მო - ვი - ნე - ლო; ა - ბა - დე - ლო დე - ლო დე - ლა დი - ლა დი - ლა
mo - vi - ne - lo; a - ba - de - lo de - lo de - la di - la di - la

ა - ბა - დე - ლა და ა - ბა - დე - ლა ნა - ნი - ნა
a - ba - de - la da a - ba - de - la na - ni - na

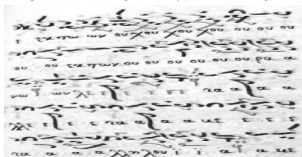
მაგალითი 6. ანაზეიკა

Example 6. *Ananeika*



მაგალითი 7. ბიზანტიური კრატომატა – (Nicolae Gheorghita, Sunday Koinonikon During the Postbyzantine Era, 2011: 31)

Example 7. (Nicolae Gheorghita, Sunday Koinonikon During the Postbyzantine Era, 2011: 31)



მაგალითი 8. საიდუმლო უცხო და დიდებული (შუალღიაშვილი, 2006: 69)

Example 8. *Saidumlo Utskho da Didebuli* (Shughliashvili, 2006: 69)

მაგალითი 9. რაოდენია ქრისტეს მიერ (შუღლიაშვილი, 2006: 93)

Example 9. Raodenta Kristes Mier (Shughliashvili, 2006: 93)

ა - ნ - ა - ლ - ლუ - - - - - ი - ა - ნ - - - - - ა - ნ - ა - ნ - ა - ნ -
 a - n - a - lu - lu - - - - - i - a - n - - - - - a - n - a - n - a - n -
 ა - ნ - ა - ლ - ლუ - - - - - ა - - - - - ა - ნ - ა - ნ - ა - ნ - ა - ნ -
 a - n - a - lu - lu - - - - - a - - - - - a - n - a - n - a - n - a - n -
 ა - ნ - ა - ლ - ლუ - - - - - ი - ა - ნ - - - - - ა - ნ - ა - ნ - ა - ნ -
 a - n - a - lu - lu - - - - - i - a - n - - - - - a - n - a - n - a - n -

მაგალითი 10. აწ ძალნი კათანი (შუღლიაშვილი, 2006: 232)

Example 10. Ats Dzalni Tsatani (Shughliashvili, 2006: 232)

ა - ლ - ლუ - - - - - უ - - - - - ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო - -
 a - lu - lu - - - - - u - - - - - o - o - o - o - o - o - o - -
 ა - ლ - ლუ - - - - - ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო - -
 a - lu - lu - - - - - o - o - o - o - o - o - o - -
 ა - ლ - ლუ - - - - - ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო - -
 a - lu - lu - - - - - o - o - o - o - o - o - o - -
 ა - ლ - ლუ - - - - - ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო - -
 a - lu - lu - - - - - o - o - o - o - o - o - o - -
 ა - ლ - ლუ - - - - - ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო - -
 a - lu - lu - - - - - o - o - o - o - o - o - o - -
 ა - ლ - ლუ - - - - - ო - ო - ო - ო - ო - ო - ო - -
 a - lu - lu - - - - - o - o - o - o - o - o - o - -

მაგალითი 11. შობამან შენმან (შუღლიაშვილი, 2006: 77)

Example 11. Shobaman Shenman (Shughliashvili, 2006: 77)

შო - ბა - მა - ნ შე - - - - - ნ - მა - ნ, ქრი - სტე ღმე - - - - - რთო,
 sho - ba - ma - n she - - - - - n - ma - n, xri - ste' ghme - - - - - rto,
 შო - ბა - მა - ნ შე - - - - - ნ - მა - ნ, ქრი - სტე ღმე - - - - - რთო,
 sho - ba - ma - n she - - - - - n - ma - n, xri - ste' ghme - - - - - rto,
 შო - ბა - მა - ნ შე - - - - - ნ - მა - ნ, ქრი - სტე ღმე - - - - - რ - თო,
 sho - ba - ma - n she - - - - - n - ma - n, xri - ste' ghme - - - - - r - to,

პიბროლში პოპალური ფორმები – მხტრალური სარბიოის ახალი და ძველი
პოპალური სტილისა და ტრადიციული მუსიკალური დიპლმტმის ნახაპი

სერბული სოფლის ორხმიაი ვოკალური სიმღერების ის ნაწილი, რომლებშიც უძველესი და ახალი ორხმიაი სიმღერების თვისებებია კომბინირებული, არაერთხელ გამხდარა შესწავლის საგანი (Devic, 1979, 1997; Jovanovic, 1999; Rankovic, 2007). სერბი ეთნომუსიკოლოგები აღნიშნავენ, რომ ასეთი სიმღერები შეიძლება შეგახედეს როგორც უძველეს და ახალ ტრადიციაში (მათ შორის არსებული დაპირისპირების მოუხედავად), ისე განსხვავებულ კულტურულ ზონებში: ცენტრალური სერბეთის რეგიონში, სადაც ერთმანეთს ხედავს დინარას, კოსოვო-მეტოჰიას, სოპის, მორავა-გარდარის და ადგილობრივი ვოკალური ხელოვნების გავლენა (Devic, 1997; Jovanovic, 1999: 32); ჩრდილოეთ ბოსნიის ლიქეში პოლეში, სადაც დინარასა და პანონიას კულტურული ზონების გავლენა იგრძნობა (Rankovic, 2007: 39-40). ეს პიბროლური ფორმები მნიშვნელოვან ნიშანთვისებებს სძენენ ამ რეგიონის ვოკალურ მემკვიდრეობას. წინამდებარე მოხსენების მიზანია, ხელი შეუწყოს მათი განმარტებული კრიტერიუმების ჩამოყალიბებას და თავისი წვლილი შეიტანოს ამ საინტერესო და კომპლექსური საკითხის განხილვაში.

ცენტრალური სერბეთის, უფრო ზუსტად მის ცენტრალურ, იასენიცას რეგიონში გავრცელებული პიბროლური ფორმები მოხსენებაში განხილულია 1980-იანი წლებისა და 21-ე საუკუნის დასაწყისის საექსპედიციო ჩანაწერებზე დაყრდნობით. ტრადიციული პიბროლური ფორმების „მატარებლები“ იყვნენ და დღესაც არიან, ძირითადად, სოფელში მცხოვრები ქალები, რომელთაგან ყველაზე უფროსი 1930 წელს არის დაბადებული. ის ფაქტი, რომ, როგორც წესი, ეს სიმღერები არ სრულებოდა უხუცესი – მე-20 საუკუნის პირველ ათწლეულში დაბადებული მომღერლების მიერ, რომლებიც უძველესი პლასტის სიმღერების განსაკუთრებული შესრულებით გამოირჩეოდნენ, შესაძლებლობას გვაძლევს, დავინახოთ მე-20 საუკუნის სოფლის ტრადიციაში მომხდარი ცვლილების ტენდენცია. ქალები, რომლებისგანაც ეს სიმღერები ჩაიწერეთ, კარგად იცნობდნენ როგორც ძველ, ისე ახალ ვოკალურ პლასტს. სწორედ ამაში ვლინდება ამ თაობის „განსაკუთრებული ბიოუსიკალურობა“ (Devic, 1997: 136).

ეს სიმღერები ქალი მომღერლების საყვარელი სიმღერებია. მათ მოსწონთ სიმღერების სინატიფი, სიღამაზე და აღიარებენ მათ განსაკუთრებულობას მუსიკალური თვალსაზრისით. დანამდევილებით შეიძლება ითქვას, რომ ისინი გაკეთებულია ფოლკლორულ ღონისძიებებზე შესრულებისთვის. მომღერალთა აზრით, ის ანსამბლები, რომლებსაც რეპერტუარში აღნიშნული სიმღერები აქვთ, განსაკუთრებული უპირატესობით სარგებლობენ „შეჯიბრის“ ტიპის კონკერტებზე.

პიბროლური ფორმები რთული შესასრულებლად; მომღერლებს, რომელთაც შეუძლიათ სოლო ხმის შესრულება (მელოდის წაყვანა), ადგილობრივები განსაკუთრებით აფასებენ. პიბროლური სიმღერების რუბატოს შესრულება ავოგოკურ თავისუფლებასა და ხმების სინქრონის მაღალ ხარისხს მოითხოვს. გარდა ამისა, განსაკუთრებულად გამოკვეთილია წამქანი მომღერლის როლი: სწორედ მასზე დამოკიდებული ფრაზის ხანგრძლივობა, პაუზები სუნთქვისას, ორნამენტებია და აქცენტებზელი ტონების ფერადოვანი შესრულება.

ჯანრული თვალსაზრისით ეს სიმღერები უნიკალური არაა – მათ შორისაა საქორწილო, შრომის თუ საზოგადოებრივი შესასრულებელი სიმღერები, უმეტესად სატრფიალო ხასიათისა. მათი გართობული

ტექსტი უფრო გვიანი წარმოშობისაა.

საექსპლიციტო გამოკვლევებმა ცხადყო, რომ ამ რეგიონში (*ასენიკას* ზემოთ) პიბრიდული სიმღერების პანგ/მელოდიას ხალხში სპეციალური სახელები აქვს. მელოდიური მოდელის აღმნიშვნელ ტერმინად მიღებულია ძველი სიტყვა *გლახა* ახლად წამოშობილ ტერმინს *არია* უფრო ხშირად გავიგონებთ იმ მომღერლებისგან, რომლებიც მხოლოდ ახალი ტრადიციის სიმღერებს ასრულებენ. კონკრეტული მელოდიური მოდელების ადგილობრივ სახელებში ვლინდება: 1. მათი შესრულების სპეციფიკა: ვხედებით ტერმინებს როგორცაა *მალაღა*, ან *დიდი მოდელი* (თუ ეთნოფორებს და ვუჯვრებთ, სიმღერისას ეფირილის ხმები გამოიცემა, მაგ. 4) და *მხიმე მოდელი* (მაგ. 5); 2. იმ ადგილის თავისებურებები, სადაც სიმღერა სრულდება: აქედან არის ტერმინი *მათი მოდელი* (მაგ. 4); 3. ფუნქცია: *საქორწილო მოდელი* (მაგ. 1-3); 4. საწყისი რეჟერნი, რომელიც სპეციფიკური მელოდიური მოდელის დამახასიათებელ თვისებას განსაზღვრავს (*აი-თი* ან *ეა-ოა-თი* დაწვება, მაგ. 2, 6).

იმისათვის, რომ სწორად გავიგოთ პიბრიდული სიმღერების გენეზისი, აუცილებელია განავსევოთ ძველი და ახალი ორხმიანი ვოკალური ტრადიცია. ეს ელემენტები, სხვადასხვა კომბინაციით, განსაზღვრავს ამ ჯგუფის სიმღერების იერსახეს. ძველი ტრადიციით, უმათერესია ფორმის აგება მისი მონოთემატური პრინციპი; იგი ეფუძნება ერთიან მოტივურ მასალას, რომელიც მეორდება და ვარიანება; ასევე ახასიათებს არატექნიკურიებული, შესვლადი ბეჭეობრივი და პეტეოფონია, პეტეოფონიულ-ბუერდონული ან ბუერდონულ-ორხმიანი ქსოვილი, რომელშიც უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს მაჟორული სკეუნდა მელოდიაში და არც თუ იშვიათად კადენციაში. ასეთი შესრულების მნიშვნელოვან თვისებას და ესთეტიკურ საფუძველს წარმოადგენს ელვადობის შერევა-გაერთიანება (*ამდგამაცია*), მისი უწყვეტობა, რაც მიიღწევა წამყვანი ხმის და მომღერალთა ჯგუფის სუნიტის მონაცვლეობით (Petrović, 1989: 66). შესრულების ძველებურ მანერაში ასევე ხშირია დიფტონგებიც, რაც მიზნად ისახავს ვოკალის „დამრდილვას“.

სოფლის უფრო ახალი სერბული ორხმიანი სიმღერების თავისებურებას (სიმღერის ამ ტიპს ასევე ეძახიან *na bas* – ბანით) განსაზღვრავს მათი პოოფონიური ფაქტურა, მეტ-ნაკლები ტერციული პარადიგმაში და კადენცია წმინდა კვინტაზე.

ასენიკაში ნაწერილი პოოფონიური სიმღერები პიბრიდული ფორმების მრავალ განსხვავებულ მაგალითს შეიცავს. მეცნიერების მიერ განსაზღვრულია, როგორც უძველესი, ისე ახალი ტიპის სიმღერებისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. მათ შორისაა სერბული სოფლის უძველესი სიმღერის შემდეგი ნიშნები: კადენცია მაჟორულ სკეუნდაზე (მაგ. 1-4, 6-8, 10), არატექნიკურიებული წეობა (მაგ. 1, 2, 6, 9), ხმების გადგაგარდინება, რაც ვლინდება წამყვანი ხმის დადგაგალ მოძრაობაში ეონაფისიკურ, ისევე როგორც გაურკვეველი სიმალის მქონე ყველაზე დაბალი ტონის თანდათანობით ცვლილებაში ან ნახტომში (მაგ. 1, 4; Golemović, 1984: 135), დიფტონგებსა (მაგ. 1) და მონაცვლეობით სუნიტაში (მაგ. 1-5, 8, 9). ბოლო პერიოდის მრავალ გამოკვლევაში, მონოთემატურობისა და ფრაგმენტულობის პრინციპი განხილულია მელოპოეტური ფორმის წარმოქმნასთან დაკავშირებით (Jovanović, 2010: 206-208).

კავშირი პიბრიდული ფორმის უახლესი პლასტის სიმღერებთან უპირველესად ვლინდება პოოფონიურ ფაქტურასა და ვოკალური ხმების პარალელურ მოძრაობაში (ყველა მოცემულ მაგალითში); გარდა ამისა, პიბრიდულ ფორმაში მეტ-ნაკლები სტაბილურობით გვხვდება ტონი c1 თანმდებ ხმაში (მაგ. 2-6), რომელსაც ხშირად ორანჟენტული ტონის ფუნქცია აქვს, მაგრამ ასევე შეიძლება შეგვიხვდეს კადანსში (მაგ. 5, 9).

ასენიკას პიბრიდული ფორმების პრინციპთა იდენტიფიცირებისას არსებობს ობიექტური ხასიათის ორი სირთულე. პირველია თანხლები ხმის იერსახის არასრულყოფილი დახასიათება, განსაკუთ-

რებით, საკვლევი რეგიონის აღმოსავლეთ ნაწილში. ნაკლებად დიფერენცირებულია ბერა c1-ის არასტაბილური გამოჩენა თანხლებში და კადანსის არაერთგვაროვნება (რომელიც შეიძლება იყოს ან უნისონი, ან სეკუნდა, ან კვინტა). თავად ტრადიციის მატარებლები ამბობენ, რომ წარსულშიც კი დაქვემდებარებული ხმის როლი ნათელი არ იყო. „ადამიანები მღეროდნენ ისე, როგორც იკოდნენ“, სწორედ ისე, როგორც საექსპედიციო ჩანაწერებშია; ისინი ასრულებენ თანხმლები ხმის განსხვავებულ ვარიანტებს, სადაც გარკვეულ შემთხვევებში ნათლად იკეთება ბანის (bass) სიმღერის იერსახე, მაშინ, როცა, სხვა შემთხვევებში, ტერცოული პარალელისხმის სახე მიჰყვება წამყვან ხმას, ან ბურღონი გეხვდება პიპოფინალისის/ფინალისის ბეგრავზე.

მეორე პრობლემა მდგომარეობს იმაში, რომ ძველი და ახალი პლასტისთვის დამახასიათებელი ზემოთ ჩამოთვლილი თვისებები არ ახასიათებს იასენიცას რეგიონში ჩაწერილ ყველა პიბრიულ ფორმას. ეს ადასტურებს დრაგოსლავ ლევიჩის დიდი ხნის წინ წამოყენებულ მოსაზრებას: „ამ სიმღერების სტილურად სუფთა შესრულების აღქმა ადამიანის მიერ ანაბროგნოზიზებადი და ორიგინალურია“ (Devic, 1979). კარგადაა ნათქვამი: ეს ადასტურებს, რომ შეგროვილი სიმღერები გვიჩვენებს მათ პეტროგლიფობას, რის გამოც ისინი შეიძლება სხვადასხვა ჯგუფში გაერთიანდნენ. ეს კი გულისხმობს, რომ მკაცრი წესების არქონა შეიძლება განსხვავებული კლასიფიკაციის საფუძველი გახდეს. აქ ადვილი აქვს არაერთ შემთხვევით, ინდივიდუალურ გადაწყვეტილებას.

ჩაწერილი მაგალითები გაანალიზდა შემდეგი კრიტერიუმების მიხედვით: 1. კადანსის ინტერვალი (სეკუნდა, სტატიკური ან დინამური კადანსი, კადანსი წმ. კვინტაზე), 2. სტროფის განმავლობაში, c1-ის შეზრუნება მელიოდიაში (გეხვდება, ან შესაბამისად, არ გეხვდება), 3. ბეგათა როგი (არა-ტემპირირებული, როგორც დიატონური ბეგათორიგის ოპოზიტი), 4. კონკრეტული მელიოდური მოდელი (გამოყენება (მოდელირება, რომლებიც არ გეხვდება ახალ სიმღერებში, როგორც მათი „სტანდარტული“ მოდელის ოპოზიტი), 5. დამახასიათებელი კადანსების არსებობა (როგორც მათი არარსებობის ოპოზიტი), 6. მელიოდური ხაზის ფორმირების მონოთემატური პრინციპის გარდა, მისი მიკროსტრუქტურის დოგმა (ფრაგმენტულობა, როგორც მთლიანი მელიოდური ხაზის ოპოზიტი), 7. შესასრულებელი ხმების დამოუკიდებლობის ხარისხი (რაც გულისხმობს სოლისტის თავისუფლებას თანხლების სტატიკურ ბუნებასთან მიმართებაში, თანხლებაში ბურღონის ელემენტების არსებობა, წამყვანი და დამოკიდებული ხმის გადაჯერდნეობა, შესაბამისად, ორივე ხმის შესრულებისას მელიოდური, რიტმული და ენერგეტიკული პიროვნებობა).

კადანსის საფუძველზე, სიმღერების კლასიფიკაცია პიბრიულ ფორმებად და ე.წ. ბანის (bass) სიმღერებად, არ მოესადაგება ყველა შემთხვევას. ამას გარდა, გამონაკლისები შეიძლება შეგვიხდეს სიმღერებში, რომლებშიც სეკუნდა შეიძლება დაუკავშირდეს პიბრიულ ფორმას და კვინტა ახალ ფოკალურ პლასტს ბანის (bass) სიმღერებში, სადაც გეხვდება სეკუნდა კადანსში; ასევე პიბრიული ფორმა, სადაც ჯერს კვინტა კადანსში (მაგ. 5, 9¹).

დაბალი კვინტის გამოჩენა (c1-ზე) ფინალისთან მიმართებაში არ გამოდგება მკარი კრიტერიუმის ჩამოსაყალიბებლად. პიპოფინალისი და ფინალისი ხანდახან თანხლების ერთადერთ ტონებს წარმოადგენენ (მაგ. 1, 7, 8), მაგრამ არ არსებობს c1-ის წარმოქმნის ერთი წესი. მთელ რთვ შემთხვევებში იგი დეკორატიული ტონის ფუნქციას ასრულებს და ხანდახან გეხვდება მელიოდიაში, თუმცა არა კადანსში (მაგ. 2, 4, 9).

თუ არატემპირებული ბეგათორიგს მივიჩნევთ დიფერენცირების მთავარ პარამეტრად, გამონაკლისები (ძირითადად აღმოსავლეთ იასენიცას რეგიონში) გვიჩვენებს, რომ არც ესაა სამიჯლო პარამეტრი (მაგ. 3-5, 7, 8, 10).

სიმღერათა პიბრიული ფორმებისადმი მიკუთვნების ყველაზე სამიჯლო ინდიკატორად მიგვაჩნია

ფორმადქმნადობის მონოთემატური პრინციპი. მათი ფორმა შედარებით კომპლექსურია (ძველი ტრადიციის სიმღერების მორტივური სტრუქტურის შესაბამისად): ის, ჩვეულებრივ, ბინარული ან მრავალ-ხმიანი და აღმოცენდება ერთი მორტივური ბირთვიდან და მისი ნაირსახეობებიდან (მაგ. 4-6, 9, 10).

ამ რეგიონის პიბრიდულ სიმღერებში ასევე შეიძლება ვნახოთ უნიკალური საკადანსო ფორმული, დინამიური კადანსით, რომელიც შეიძლება მოცემული იყოს კვინტით, სეკუნდით დაბოლოების წინ ან დასრულებისას. მსგავს ფორმულას დიმიტრი გოლემოვიჩი აღწერს უფრო ახალი სიმღერების ზოგიერთ მაგალითში და უწოდებს „კადანის ტრადიციულ ტიპს“ (Golemović, 1983:132). ფორმულა შედგება შემდეგი მახასიათებლებისგან: წამყვანი ხმა მესამე ტონიდან მოძრაობს დაღმავალი მიმართულებით ფინალისისკენ, მერვე ხნით ჩერდება პიპოფინალისზე და დიდხანს – ფინალისზე დაქვემდებარებული ხმა ეშვება დაღმავალი მიმართულებით ფინალისიდან და ინარჩუნებს პიპოფინალისის წამყვანი ხმის დაღმავალი მოძრაობის განმავლობაში (მაგ. 4-7). ეს ფენომენი ასევე აღნიშნული აქვს დრავოლავ დევიჩის მის ადრინდელ შრომაში. მან იპოვა შემთხვევა, როცა „დასაწყისში და ბოლოს გრძელდება ბეგრა მარცვალ *ოი-ზე*“ (Devic, 1979), რომელიც ეკუთვნის როგორც საკადანსო, ისე საწყის ფორმულას (მაგ. 2, 6).

დინამიური კადანის მეორე ტიპი – სეკუნდით, რომელიც გვხვდება პიბრიდულ და ახალ სიმღერებში, ითვალისწინებს თანმხლებ ხმის ნახტომს პიპოფინალისიდან დაბად კვინტაზე და უკან, პიპოფინალისთან დაბრუნებას, რასაც ხანდახან მოჰყვება შეძახილი *ოი-ზე* (მაგ. 10).

პიბრიდული ფორმების ყველაზე უახლესი კვლევები ეფუძნება მელიოპოეტურ ანალიზს და გვიჩვენებს, რომ ისინი სრულდება ორი სახის მელიოდიური მოდულებით: პირველი, რომელიც ტიპურია და თავს იჩენს, ძირითადად პიბრიდულ ფორმებში (მაგ. 1-3, 4-6, 10), და მეორე, რომელიც დამახასიათებელია ახალი ტრადიციისთვის (მაგ. 7-9; Dević, 1986: 51; მოდული 5, 1, 2). ორივე ვაგუფის მოდულებში შეიძლება შევხვდეთ სხვადასხვა გამოვლინებას. ზოგიერთი კერძო მაგალითის მოდულები მოცემულია მელიოპოეტური მიკროსტრუქტურის ელემენტების ხაზგასმით. პიბრიდული ფორმების გარკვეული მოდულები მოდის შედარებით ახალი სიმღერების მოდიფიცირებისგან, რაც მათ ახალ იერსახეს და ხასიათს სძენს: ფენომენი, რომელიც განხილული იყო, როგორც ამ პროცესისათვის მნიშვნელოვანი, წარმოადგენს მოდიანი მელიოდიის დანაწევრებას.

სტილის თვალსაზრისით, პიბრიდული ფორმის მახასიათებლები სიმღერის ძველ ტრადიციასთან დგას ახლოს. ზოგიერთი ამ თვისებათაგანი მიეკუთვნება დინარეის რეგიონის სერბული მოსახლეობის ძველი პლასტის სეგმენტს, რაც დამოწმებულია უახლესი საექსპლიციო კვლევებით. დადასტურებულია ბურდონის ხანგრძლივი მიჯარე ასევე წამყვანი ხმის დაღმავალი მოძრაობა პიპოფინალისისკენ, რომელსაც თანხლებს უწყვეს დიდი სეკუნდა, ისევე როგორც წამყვანი და დამხმარე ხმების მონაცვლეობით სუნთქვა. მომღერლები ხსნიან, რომ ყოველივე ეს მათ სიმღერას აახლოვებს სერბობის დასაფიქსირებლად მცხოვრები ხალხის სიმღერებთან. ზოგჯერ, ძლიერი ექსპრესიისას, სტატური, ინერტული თანხლები ხმა თავის თავზე იღებს ბურდონის ფუნქციას (მაგ. 4-8); ამის საპირისპიროდ, სოლო ხმას გააჩნია შედარებით დიდი ავოიკური და მელიოდიური ცვალებადობის თვისუფლება (მაგ. 2-9; Jovanović, 1999: 32).

მელიოდიში სეკუნდის არტიკულირება ძალიან უახლოვდება მანერას, რომელიც უკვე დავახასიათეთ, როგორც დინარას ძველი სასიმღერო ტრადიციის ელემენტი (Dević, 1986: 294, Golemović, 1990: 19-21). ამასთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვანია, რომ იასენიკას ნიმუშები უახლოვდება დასავლეთ სერბეთის მცხოვრები რეგიონის ანალოგიურ ქანრს. კიდევ ერთ სტილურ თვისებებებს, რომელიც ახასიათებს ძველი სოფლური სიმღერის პიბრიდულ ფორმას, წარმოადგენს ფაღვლები მსგავსი ორნამენტული ბეგრები, წამყვან ხმაში მელიოდიურად აქცენტირებულ ბეგრებზე ტრემოლანდო და ყოკ-

ლის „დამუქება“.

იმის გათვალისწინებით, რაც უკვე ზემოთ ითქვა, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ცენტრალური სერბეთის პიბრიდული ფორმის მაგალითები განსაკუთრებით საინტერესოა მგლოდიის, აკორდიკისა და ფორმის თვალსაზრისით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ადგილობრივი გაგებით, ეს სიმღერები განსაკუთრებულად მიმხიდვლია; ჩვენ შეგვიძლია დავამატოთ, რომ ობიექტურად, მუსიკალური თვალსაზრისით, მათ გააჩნიათ მაღალი ესთეტიკური ფასეულობა, როგორც უნიკალური სიღამაზის მქონე სპეციფიკურ მუსიკალურ მინიატურებს.

სერბული სოფლის სიმღერების მკვლევრებმა ცენტრალური სერბეთის სიმღერების გენეზისის შესახებ ორი განსხვავებული ხედვა შემოგვთავაზეს: დამკვიდრებული კლასიფიკაციის მიხედვით, ისინი დაავგუფეს სიმღერის ახალ ფორმებთან ერთად, სადაც მოაგარი კრიტერიუმს ქსოვილის პომოფორურობა იყო. გარდაუდებდნენ, რომ ისინი ახალი სიმღერების მსგავსად იყვნენ განვითარებული. ამიტომ იყო, რომ ცენტრალურ სერბეთის ამ სიმღერების ჯგუფის პირველი აღწერისას გამოიყენეს ტერმინი „გარდამავალი“ ფორმები (Devic, 1979).

ამ მოსაზრების მიხედვით, ეს სიმღერები წარმოადგენს „სპეციფიკურ დამაკავშირებელს მუსიკის აკულტურაციის ნორმატულ პროცესში“ და, ამავე დროს, სერბეთის ორხმიანი სოფლური სიმღერის განვითარების ერთ-ერთ ფაზას (Devic, 1979).

მოგვიანებით, დევით იყენებს ასევე ტერმინს „პიბრიდული ფორმები“ და გვთავაზობს, რომ ეს სიმღერები განვიხილოთ, როგორც არა „გარდამავალი“, არამედ ორი განსხვავებული ვოკალური შრისა და სტილის განსაკუთრებული „პიბრიდი“ (Devic, 1997: 133-136). ამ ტერმინს სერბი ეთნომუსიკოლოგები დღემდე იყენებენ. ამრიგად, ამ სიმღერების გაჩენა და პოპულარობა ასე შეიძლება აიხსნას: ძველმა სოფელმა სტილმა რეალიზება პირადად ახალი სტილის ფარგლებში, რომ დაემაყოფილებინა გემოვნება, რაც მისი მოაგარი ამოცანა იყო. სხვა სიტყვებით, გარეგნულად მოხდა მისი ადაპტაცია ახალი სტილის იერსახესთან უკიდურესი მიახლოების გზით, თუმცა, შინაგანი ლოგიკით, ის კვლავ ძველ სტილს მიეკუთვნება.

როგორც ცენტრალური სერბეთის რეგიონი, იასენიცა არის არა მარტო უძველესი და შედარებით ახალი ვოკალური პრაქტიკის, არამედ ძველი სერბული სოფლური სიმღერის განსხვავებული დიალექტების შეხვედრის წერტილი. ეს არის განსხვავებული ესთეტიკური და სტილური პრინციპები წამყვანი ხმის ქნადობაში, თანხმლება ხმების დამუშავებასა და მათი ურთიერთკავშირის თავისებურებებში.

ასეთი ურთიერთშეღწევადობა მოდის ამ არეალის ისტორიული სპეციფიკიდან, რაც მდგომარეობს მოსახლეობის განსხვავებული მიგრაციული ნაკადების გადაკვეთაში (Devic, 1997: 134-135).

იასენიცას რეგიონის პიბრიდული ფორმების ზოგიერთი თავისებურების გეოგრაფიული გავრცელება შეესაბამება მისი მოსახლეობის წარმოშობის შესახებ არსებულ მონაცემებს. ნიშნები, რომელზეც მომდინარეობს დინარას ძველი ორხმიანი სიმღერის ტრადიციიდან, უფრო კონცენტრირებულია რეგიონის დასავლეთ ნაწილში – მიუხედავად იმისა, რომ სერბეთის დასავლეთ ნაწილს სიმღერის ტრადიციას; მეორე ტიპის თავისებურებები ტერიტორიულად აგრძელებს სიმღერის ძველ ტრადიციას, რომელიც ძირითადად გვხვდება ცენტრალურ, აღმოსავლეთ, სამხრეთაღმოსავლეთ და სამხრეთ სერბეთში.

XX საუკუნის ბოლომდე ცენტრალურ სერბეთში პიბრიდული ფორმების არსებობა და მათი სიკოცხლისუნარიანობა ადასტურებს გარეუღის იმის შესახებ, რომ ისინი განვითარდნენ ამ რეგიონში, ცოცხალი სასიმღერო ტრადიციის გარემოში, რამაც განსხვავებული, ახალი იმპულსები მისცა შემდგომი ფუნქციონირებისათვის. საგარეუღოდ, ეს სიმღერები წარმოადგენს ძველი სერბული სიმღერის

განსაკუთრებულ განშტოებას: მათ აქვთ ახალი სტილის მოდელი, მაგრამ, საკუთარ გზას მაჰყვებიან. ამ კუთხით, ტერმინი „პიბრიდული“ თვორითულად სრულიად გამართლებულია. ამ სიმღერებში, სოფლის ძველი სიმღერების სიღამაზე და ემოცია შენარჩუნებულია, „ჟღერადობა გამდიდრებულია“ (Golemović, 1991) და სისტემატიზებული, რაც მათ „უნიკალურ თვისებებს“ სძენს (Devic, 1997: 135). ეს გარემოება ტრადიციული სოფლის სიმღერის სიცოცხლისუნარიანობას განაპირობებს და იმედს გვაძლევს, რომ მისი არსებობა და შემდგომი განვითარება მომავლის საქმეა.

შენიშვნები

¹ მოხსენება ვერძინობა შემდეგ ხმოვან და წერტილობით წყაროებს: ი. თიანოვიჩის (J. Jovanović) საექსპედიციო ჩანაწერებს, ლიუბინკო მილიკოვიჩის (Ljubinko Miljković) კრებულს *Donja Jasenica* (1986), ასევე ჟონიშუსიკოლოგ პეტარ ვუკოსავლიევიჩის (Petar Vukosavljević) გამოქვეყნებულ საექსპედიციო ჩანაწერებს. გულთიად მადლობას ვუხდით ქ. სვეტლანა სტევიჩ-ვუკოსავლიევიჩის (Svetlana Stević-Vukosavljević) ამ ჩანაწერების თავაზიანი მოწოდებისათვის

² ეს არის უბეჭდესი ფენა მოსახლობისა, რომელიც აქ მუდმივად ცხოვრობს სულ ცოტა მე-15 საუკუნიდან

³ სერბეთში ეს არ არის წესი ევლად ხმისათვის; ზოგიერთ ადგილას, ძველი სოფლურ შრე შეიცავს დიატონურ-თან სტრუქტურულად მსგავს ბუგრაორებს

⁴ უფრო დეტალურად უბეჭდეს სერბულ და ბალკანურ ორხმიან სიმღერაზე იხ: Dević, 2001, 2002

⁵ სერბული სიმღერის ტრადიციის ამ შრის სხვა ელემენტების აღწერა იხ: Golemović, 1983: 132

⁶ მოხსენებაში გამოყენებული მაგ. 1 ჩაწერილია პატარ ვუკოსავლიევიჩის (Petar Vuko-savljević), მაგ. 2, 3-9 – ელენა თიანოვიჩის (Jelena Jovanović), მაგ. 2, 10 ჟონიშუსიკოლოგ ლიუბინკო მილიკოვიჩის (Ljubinko Miljković) მიერ აღებული კრებულიდან *Donja Jasenica* (1986) მაგალითები 191 და 192, აგრეთვე, 207]

⁷ ამ მიზეზის გამო ადრეულ ნაშრომებში პიბრიდული ფორმები განიხილება, როგორც სექუნდური დაბოლოების სიმღერები ბანით. იხ: Golemović, 1983: 124-125; Golemović, 197: 26

⁸ ამ სოფლის მომღერლების ჯგუფის ხელმძღვანელი იყო ჟონიშუსი რეგიონის აღმოსავლური ნაწილის სოფელ სარანიოვიდან. მისი სიტყვებით, როცა ჯგუფთან მუშაობს და როცა დამწყებმა მუღღიური ხაზი რუბატოთი უნდა იმღეროს, ავთოგური ნიშნების დიდი თავისუფლებით, იგი მომღერალს ასე მიმართავს: „იმღერე დროის გარეშე“ (ინგლისურად დრო გადმოცემულია სიტყვით „ერა“ – რედ.). ერა, ეწერო გაგებით, ნიშნავს ადამიანს დასავლეთ სერბეთის უკიდურ რეგიონიდან, ფართო გაგებით კი – ცენტრალური სერბეთის დასავლეთის ნაწილის, მათ შორის, დასავლეთ იასენიციას მცხოვრებს

**HYBRID VOCAL FORMS – MIXTURE OF OLDER AND MORE RECENT
VOCAL STYLES AND OF TRADITIONAL MUSIC DIALECTS
IN JASENICA REGION IN CENTRAL SERBIA**

The so-called *hybrid* forms, as a segment of the Serbian two-part rural vocal tradition combining the features of older and more recent two-part singing, have already been discussed in a number of papers (Dević, 1979, 1997; Jovanović, 1999; Ranković, 2007)¹. Serbian ethnomusicologists have determined that songs with such features can be found in areas where confrontation may be observed between the features of older and more recent village tradition, as well as between different cultural areas. Such regions are central Serbia, where influences of the vocal traditions of Dinara, Kosovo-Metohija, Ђоп, Morava-Vardar² and the indigenous ones (Dević, 1997; Jovanović, 1999: 32) converge, and Lijevča Polje, in northern Bosnia, where influences from the cultural zones of Dinara and Pannonia are present (Ranković, 2007: 39-40). The recognizable physiognomy of *hybrid* forms gives a significant mark to the vocal heritage in these areas. The aim of discussing this interesting and complex subject in this paper is to contribute to this topic and point to new possibilities in establishing criteria for their differentiation.

The *hybrid* forms in the territory of central Serbia, more precisely in its central region of Jasenica, will be discussed based on the field findings and recordings made in the 1980s and in the first years of the 21st century. At the time of the research, the carriers of the tradition of *hybrid* forms were (and rarely still are) village women, the oldest of whom were born in the 1920s. The fact that, these songs were as a rule not performed by the oldest singers (born in the first decades of the 20th century, who stood out as more skilled in singing the songs belonging to an older layer) points to the possibility of viewing the trends of certain changes in the village tradition during the 20th century. The women who these songs were recorded from were also just as familiar with the songs from both the older and more recent vocal layers. This is where the “particular bimusicality” of the singers of this generation is expressed (Dević, 1997: 136).

It is necessary to point out that these songs were/are much favoured among female singers. They find them exquisitely beautiful, even exclusive in musical sense. It is precisely these songs that the village groups considered representative for folklore events: according to the singers’ opinion, ensembles which have them on their repertoire have significant advantage at each performance of competitive character. *Hybrid* forms were also considered difficult to perform; it is thus understandable that the singers who could lead solo parts in them (*lead the melody*) were held in special regard by the community. Considerable agogic freedom in the examples in *rubato* rhythm makes it necessary for the voices in the group to be synchronized to a high degree. Beside that, the role of the leading singer is especially pronounced: the duration of the phrase, the pauses aimed at breathing, the ornaments and colour of accentuated tones depend on her.

In the sense of genre, these songs are not unique. They can be wedding songs, diggers’ songs, or songs for general use, mostly with romantic themes. Their lyrics are of more recent origin, with rhyme.

Field research has confirmed that the tunes / melodic models of the *hybrid* forms in the western part of the explored region (Upper Jasenica) have special local emic names. As a common general term for tune / melodic model, an old word *glas* is used. A term of a more recent origin, *arija*, is used only descriptively, and it can

be heard mostly from singers who cultivate only the songs belonging to the more recent tradition. The local names of certain melodic models testify to: 1. specificity of their performance: we encounter terms such as the *high*, or *great model* (according to interviewees' explanations, when it is sung, it is hollered; a variant of the example 4) and the *heavy model* (ex. 5); 2. the local feature of the area in which the song was sung, hence the term *mountain model* (ex. 4); 3. the function – the *wedding model* (ex. 1-3); 4. the initial chorus which becomes the feature of a specific melodic model, beginning with *oj* or *ej-oj* (ex. 2, 6). Corresponding terms in eastern part of the region (Lower Jasenica), as far as we know, have not been noted down.

In order to understand the genesis of these songs correctly, it is necessary to distinguish the elements of older and more recent two-part Serbian rural vocal traditions. The older way of singing is characterized by the monothematic principle of form building, based on a unique motif material which is repeated and varies during the meloline; also, non-tempered, narrow tone row³ and heterophonic, heterophonic-bourdon or bourdon two-part texture is a significant characteristic, in which an important role is played by the major second chord (within the meloline and, very often, in the cadence). The tendency towards sound amalgamation and undisrupted continuity of the sound, which is why the leading singer and the group take breath alternately, are the aesthetic imperative (Petrović, 1989: 66). In the older way of singing, the appearance of diphthongs is also frequent, for the purpose of „shading” the vocals⁴. Unlike the old singing, the more recent Serbian two-part rural singing (this kind of singing is also named by its emic term *na bas* – to the bass) is mainly characterised by its homophonic texture, more or less consistent tertian parallelism, and the cadence in the interval of the perfect fifth⁵.

Among the songs recorded in Jasenica as *hybrid* forms there is a large number of very different examples⁶. Their characteristics have been specified both in relation to the old and to the new type of singing. Their main features, which bring them to close relation with older singing, are: cadences in the major second chord (ex. 1-4, 6-8, 10), non-tempered tone rows (ex. 1, 2, 6, 9), intersection of parts by descending the leading voice to the *hypofinalis* (as well as to deeper tones of unspecified pitch, by gradual changing, or skip; ex. 1, 4; Golemović, 1984: 135), the appearance of diphthongs (ex. 1) and alternate breathing (ex. 1-5, 8, 9). In more recent papers, the principle of monothematism and fragmentarity in shaping the melopoetic form has been indicated (Jovanović, 2010: 206-208).

What ties in the *hybrid* forms to the songs from the more recent layer is primarily the homophonic texture and parallel motion of vocal parts (all given examples); apart from that, there is more or less consistent occurrence of tone *c1* in the accompanying part (ex. 2-6), often in the function of ornamental tone, but in the cadence as well (ex. 5, 9).

There are two major objective obstacles in identifying and reaching into the norms of formation of *hybrid* forms in Jasenica. The first problem lies in the incompletely profiled physiognomy of the accompanying part, especially in the eastern part of the researched area. The lack of differentiation is exhibited in inconsistent occurrence of tone *c1* in accompaniment and in inconsistency of cadencing (which can be in unison, in the second and in the fifth). Interlocutors themselves say that even in the past the role of the subordinate voice was not quite clear. “People sang as they knew best” is what can frequently be heard during field research; this implies precisely those different variants of the accompanying voice, which in some cases was clearly profiled as in more recent singing, while in others – as bourdon on the tone of the *hypofinalis* and/or *finalis*.

The second problem lies in the fact that the abovementioned features of the older and more recent layers do not occur consistently in all recorded *hybrid* forms. This confirms what Dragoslav Đević stated long ago: “People’s perception of pure performing [of these songs] in terms of style is unpredictable and original”

(Dević, 1979). This was well put: it is indicative, and at the same time intriguing that the collected material provides large heterogeneity of examples which could be classified in one group or the other, which implies unsustainability of strict rules one could otherwise employ when classifying. Here we encounter a relatively large number of, one could say, unique solutions.

It was for that reason that among the recorded examples an analysis was undertaken with the following criteria in consideration: 1) the cadential interval (major second, as a static or dynamic cadence as opposed to the cadence in perfect fifth), 2) treatment of the tone *c1* during *melostanza* (its absence as opposed to its presence), 3) tone row (non-tempered as opposed to a row similar to diatonic), 4) the application of a certain melodic model (models which can not be encountered in newer songs as opposed to their „standard” models), 5) presence of the characteristic cadential formulas as opposed to their absence; 6) apart from the monothematic principle, the logic of its microstructure (fragmentarity as opposed to the wholeness of a longer melodic line), 7) the level of mutual independence of sung parts (which presumes the soloist’s freedom in relation to the static nature of accompaniment, the presence of element of *bourdon* in accompaniment, intersection of the leading and subordinate voice as opposed to the rhythmic, melodic and energetic homogeneity of performance of both parts).

Classification of songs to the *bass* and *hybrid* forms according to cadence has proven to be insufficient for all cases. Apart from the examples in which the second can, without any doubt, be connected to *hybrid* forms, and the fifth with the more recent vocal layer, exceptions can be found: songs to the *bass* with the cadence in the second, but also *hybrid* forms with the cadence in the fifth (ex. 5, 9).

The occurrence of the lower fifth (of the tone *c1*) in relation to the *finalis* also does not strike as a reliable criterion for determining. The *hypofinalis* and *finalis* are sometimes the only tones in the accompanying part (ex. 1, 7, 8), but a solid rule by which the tone *c1* occurs practically does not exist. It is sometimes present only as a decorative tone, and sometimes within the meloline, although not in the cadence (ex. 2-4, 9).

If a non-tempered tone row is taken as the key parameter for differentiating, exceptions (primarily from the east part of Jasenica) show that not even this is a safe parameter (ex. 3-5, 7, 8, 10).

The monothematic principle of form building is found to be a reliable indicator of belonging to the group of *hybrid* form songs. Their form is relatively complex (speaking in terms of motif structure of the songs of the older tradition): it is usually binary or multi-part and is built from one motive cell and its varying (ex. 4-6, 9, 10).

In *hybrid* examples from this region, one can also observe the presence of a unique cadential formula, with the dynamic cadence, which can come before either ending in the fifth or second. The identical formula in certain examples of more recent songs was also noticed by Dimitrije Golemović, who described and named it as the “transitional type of cadence” (Golemović, 1983: 132). The formula consists of the following: the leading voice has a descending movement from the third tone above the *finalis*, stays on the *hyperfinalis* and has a long stay on the *finalis*; the subordinate voice descends from the *finalis* and keeps the *hypofinalis* during the descending movement of the leading voice (ex. 4-7). This phenomenon was already observed also by Dragoslav Dević in his earlier work; he found occurrence of “prolonging the tune on the syllable *oj* in the beginning and in the end” (Dević, 1979), which thus refers to cadential, but also initial formulas of these examples (ex. 2, 6).

Another type of dynamic cadence in the second, which is encountered in *hybrid* forms and in recent songs, presumes skip of the accompanying part from the *hypofinalis* to the lower fifth and return to the *hypofinalis*, sometimes followed by the *oj* exclamation (ex. 10).

The most recent studies of *hybrid* forms, based on melopoetic analysis, have showed that *hybrid* forms are performed within two groups of melodic models: typical ones, occurring primarily in *hybrid* forms (ex. 1-3, 4-6, 10), and the ones typical for the more recent songs (ex. 7-9; Dević, 1986: 51, models 5, 1, 2). Both groups of models occur within different manners of implementation. Here, models in individual examples are treated with an emphasis on elements of melopoetic microstructure. It appears that certain models of *hybrid* forms were developed by modification of models of more recent songs so that it gives them new a physiognomy and character: a phenomenon which has been noticed as relevant for this process is fragmentation of an integral melody.

In terms of style, the characteristics of the *hybrid* forms of central Serbia are closely connected with the older way of singing. Some of these features reflect ties with the tradition of Serbian inhabitants of this area who originate from the Dinaric region, which is confirmed by the latest field research. The emic understanding of the manner of prolonged sustaining of bourdon, the descent of the leading voice on the *hypofinalis* accompanied by forming the chord of the major second, as well as alternate breathing among singers of leading and accompanying parts has been confirmed. Singers explain that it reminds them of singing of people living in western parts of Serbia⁸. Sometimes, in moments of strong expressivity, the static, inert accompanying part in *hybrid* forms assumes the role of bourdon (ex. 4-8); contrary to this, there is relatively great freedom of the solo part in terms of agogic and melodic varying (ex. 4-9; Jovanović, 1999: 32).

The means of articulating the second during the melodic line stands in close connection with the manners already mentioned as the elements of the older Dinara singing tradition (Dević, 1986: 294, Golemović, 1990: 19-21). It is important that, with respect to these singers' manners, the examples from Jasenica are related to the examples from the same genres from the neighbouring areas of western Serbia. Additional characteristics of style typical of *hybrid* forms are occurrence of falsetto-like, ornamental tones, occurrence of tremolando on melodically accentuated tones in the leading part, and "shading" of vocals, which as a manner also occurs in older village singing.

Based on everything that has been said, it can be easily concluded that the examples of *hybrid* forms in central Serbia can be extremely interesting in terms of their melody, chords and formal characteristics. Complementing the above stated emic view, which finds these songs exceptionally attractive, we could add that they objectively have high aesthetic value in musical sense, as specific musical miniatures of unique beauty.

Researchers of Serbian village singing have so far brought forth two different views relating to possible genesis of this kind of songs in the area of central Serbia. According to the originally established classification, they were grouped with the more recent forms of singing, with homophonic texture as the main criterion. The assumption was that they were developed in an attempt to resemble more recent songs. That is why, in the first scientific description of this group of songs in central Serbia, has been used the term *transitional* forms (Dević, 1979). According to this view, these songs represent a "specific link in the normative process of music acculturation", and they represent one of the phases in the evolution of the Serbian village two-part singing (Dević, 1979).

Dević also uses the term *hybrid forms* later, suggesting that these songs do not represent a *transition* after all, but that they are a specific *hybrid* of two different vocal layers and styles (Dević, 1997: 133-136). This term has been used by Serbian ethnomusicologists to this day. Thus, occurrence and popularity of these songs can be explained as autonomous; namely, the old village style found its realization within the frames of a new style, with the need to satisfy the taste imposed by it in the main role. In other words, it has adapted the physiognomy

of the new style by closely approaching its external form, but in its internal logic it remained old-time.

As a region in central Serbia, Jasenica is a meeting point of not only older and more recent vocal practices, but also of features of different dialects of the older Serbian rural singing – that is, different aesthetic and stylistic principles in creating and embellishing the leading melody, in the treatment of the accompanying part and in their relationships. Such permeating stems from historical specificities of migrations and from the intersection of different migration currents of the population in this area (Dević, 1997: 134-135). Geographic disposition of certain features of *hybrid* forms in the area of Jasenica matches the data on the origin of its population. The features pointing to the origin in the tradition of old Dinara two-part singing are more concentrated in the western part of the area, in hilly and mountainous areas, and are in continuum with the old singing in the western parts of Serbia. Conversely, the features of the other kind are in territorial continuity with the older singing tradition in the plains of the central, eastern, southeastern and southern Serbia.

The existence of *hybrid* forms in the region of central Serbia, and their vitality at the end of the 20th century, testify in favour of the assumption that they were developed in this area in the environment of a living singing tradition which allowed for the influence of creative impulse in creating new, diverse examples, in the function of communication. In all likelihood, these songs represent a separate offspring of old Serbian singing: it follows the model of the newer style, but does not lead towards it, but treads its own path instead. In that sense, the term *hybrid* gains its full theoretical justification. These songs preserve the beauty and emotion of old village singing, “enriched with sounds” (Golemović, 1991) and are located in the homophonic attitude of newer songs, in an irresistible, fresh and original bond, which allows for a plurality of “unique features” (Dević, 1997: 135) and original solutions. Under circumstances allowing for further existence of the traditional village singing, life and development of these songs would have yet to show in the future.

Notes

¹ This paper has been based on the following sound and written sources: field recordings collected by J. Jovanović, from the collection *Donja Jasenica* by ethnomusicologist Ljubinko Miljković (1986), as well as from unpublished field recordings made by late ethnomusicologist Petar Vukosavljević. I cordially thank to Mrs. Svetlana Stević-Vukosavljević for the kindness she showed providing this material to me

² This old layer of inhabitants which is assumed to have a long continuity – at least from 15th century onwards – in this area

³ This is not the rule for all parts of Serbia; in certain areas, songs of the older village layer contain rows structurally close to diatonic

⁴ More detailed treatment of older Serbian and Balkan two-part singing can be found in: Dević 2001, 2002

⁵ Within this layer of Serbian singing tradition other elements were described, see: Golemović 1983: 132

⁶ The music examples within this paper have been recorded by Petar Vukosavljević – example 1, by Jelena Jovanović – ex. 2, 3-9, and by ethnomusicologists Ljubinko Miljković – ex. 2, 10 (taken from his collection *Donja Jasenica* (1986), ex. 191, 192 and 207

⁷ It was for this reason that in earlier works dealing with this subject *hybrid* forms were treated as *to the bass* songs with the ending in second; see Golemović, 1983: 124-125; Golemović, 1997: 26

⁸ An interviewee from Saranovo village in Eastern part of the region used to be the leader of a group of singers from this village. As he told me, when working with the group, he used to say to the leading singer: “You draw it out like an Era!” whenever the

singer would perform a melodic line in *rubato* rhythm, with a lot of agogic freedom. In a narrow sense, *Era* is a man from Užice region in western Serbia; in a broader sense, it is an inhabitant of western parts of Serbia, as well as western parts of central Serbia, including western Jasenica

References

- Dević, Dragoslav. (1979). Neke osobine u vokalnoj tradiciji Šumadije (prilog proučavanju evolucije vokalne tradicije [Some Features in Vocal Tradition of Šumadija (A Contribution to the Study of Evolution of the Vocal Tradition)]. 26th Congress of Folklorists "Associations" Unity of Yugoslavia.(handwriting)
- Dević, Dragoslav. (1986). *Narodna muzika ragačeva – oblici i razvoj (Folk Music of Dragačevo Region – Forms and Development)*. Belgrade: Faculty of Music
- Dević, Dragoslav. (1997). "Hibridni oblici višeglasnog pevanja u Srbiji" ("Hybrid Forms of Polyphonic Singing in Serbia). In: *4th International Symposium Folklore–Music–Work of Art*. P. 132-151. Belgrade: Faculty of Music
- Dević, Dragoslav. (2001). "Istorijski aspekt arhaičnog folklornog višeglasja balkanskog kulturnog prostora" ("Historical Aspect of Archaic Folk Polyphony of Balkan Cultural Space"). In: *2nd International Symposium Music in Society*. P. 122-139. Sarajevo: Musicological society of FbIH and Music Academy
- Dević, Dragoslav. (2002). "Dinarsko i šopsko pevanje u Srbiji i metanastazička kretanja" ("Dinaric and Šop Singing in Serbia and migrational streams"). P. 33-56. Belgrade: New Sound 19
- Drobnjaković, Borivoje. (1923). "Jasenica – antropogeografska ispitivanja" ("Jasenica – Anthropogeographical Researches"). In: *Srpski etnografski zbornik* 25. Belgrade: Serbian Royal Academy
- Golemović, Dimitrije. (1983). "Novije seosko dvoglasno pevanje u Srbiji" ("Newer Rural Two-Part Singing in Serbia"). In: *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu*. Vol.47:117-156. Belgrade: Ethnographic Museum
- Golemović, Dimitrije. (1990). "Narodna muzika užičkog kraja" ("Folk Music of Užice Region"). In: *Ethnographical Institute of Serbian Academy of Sciences and Arts*. Special Issues, Vol.30, Book 2, Belgrade: Ethnographical Institute of Serbian Academy of Sciences and Arts
- Golemović, Dimitrije. (1991). "Uloga pratećeg glasa u srpskom narodnom dvoglasnom pevanju, na primeru vokalne tradicije zapadne Srbije" ("The Role of Accompanying Voice in Serbian Folk Two-Part Singing"). In: *Narodna umjetnost*. Special Issue 3:309-317. Zagreb: Institute for Ethnology and Folkloristics
- Golemović, Dimitrije. (1997). "Srpsko dvoglasno pevanje II: Novije dvoglasno pevanje" ("Serbian Two-Part Singing II: Newer Two-Part Singing"). In: *New Sound, International Journal for Music*, 9:21-37. Belgrade: Union of Yugoslav Composers' Organization
- Jovanović, Jelena. (1999). "Hibridni ("prelazni") oblici pesama u gornjoj jasenici" ["Hybrid ("Transitional") Vocal Forms in Upper Jasenica Region]. In: *27th Festival of Folk Traditions of Serbia*. P. 32-35. Topola : Association of Amateurs of Serbia
- Jovanović, Jelena. (2007). *Pevačka i sviračka tradicija Gornje Jasenice – Šta se čuje kroz goru zelenu (Vocal and Instrumental Tradition of Upper Jasenica – What Echoes Through the Green Forest)*. CD, Institute of Musicology SASA. Belgrade: Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts
- Jovanović, Jelena. (2010). Vokalna tradicija Jasenice u svetlosti etnogenetskih procesa [Vocal Tradition of Jasenica Region in the

Scope of Ethnogenetic Processes]. Ph.D. Thesis, Belgrade: Faculty of Music (handwriting)

Milković, Ljubinko. (1986). *Donja Jasenica (Lower Jasenica)*. Smederevska Palanka

Petrović, Radmila. (1989). *Srpska narodna muzika – pesma kao izraz narodnog muzičkog mišljenja (Serbian Folk Music–Song as an Expression of Folk Musical Thought)*. Belgrade: Institute of Musicology of Serbian Academy of Sciences and Arts

Ranković, Sanja. (2007). *Vokalna tradicija Lijeve Polje i Potkozarja (narodna pesma kao deo kulturnog identiteta) [Vocal Tradition of Lijeve Polje and Potkozarje (Folk Song as a Part of Cultural Identity)]*. Laktaši: Serbian educational and cultural society Prosvjeta

მაგალითი 1. *Ništa bolje ni milije nema* – საქორწილო ხიმღერა, საქორწილო ხიმღერის კილოზზე, სოფელი Ovsiste, ზეჩი Jasenica-ის რეგიონი (ჩაწერილია ფ. ვუკოსავლიევიჩის მიერ 1972 წელს, გაშფოთულია ე. იოვანოვიჩის მიერ)

Example 1. *Ništa bolje ni milije nema* – wedding song, na svadbački glas, village Ovsiste, Upper Jasenica reg. (recorded by P. Vukosavljević in 1972, transcribed by J. Jovanović)

$\text{♩} = 120$

f

მაგალითი 2. *(Qj) Domaćine, srećno ti veselje* – საქორწილო ხიმღერა, საქორწილო ხიმღერის კილოზზე, სოფელი Svetlić (ჩაწერილი და გაშფოთულია ე. იოვანოვიჩის მიერ 2006 წელს)

Example 2. *(Qj) Domaćine, srećno ti veselje* – wedding song, na svadbački glas, village Svetlić (recorded and transcribed by J. Jovanović in 2006)

$\text{♩} \approx 112$

f

მაგალითი 3. *Vita jelo, 'de si 'ladovala?* – საქორწილო ხიმღერა, საქორწილო ხიმღერის კილოზზე, სოფელი Donja, Trnava Jasenica-ის რეგიონი (მელიკოვიჩი, 1986; მაგ. 191)

Example 3. *Vita jelo, 'de si 'ladovala?* – wedding song, na svadbački glas, village Donja Trnava Jasenica reg. (Miljković, 1986; ex. 191)

მაგალითი 4. *Čuvam ovce u livadi dole* – მუშათა სიმღერა, მთის სიმღერების კილოზე, სოფელი Jarmonovci, ზემო Jasenica-ს რეგიონი (Jovanović, 2007: No.14)

Example 4. *Čuvam ovce u livadi dole* – diggers' song, na planinski glas, village Jarmonovci, Upper Jasenica reg. (Jovanović, 2007: No.14)

$\text{♩} = \text{cca } 97$ *Tempo rubato* $\text{♩} = \text{cca } 68$

მაგალითი 5. *Mile moje preko Jasenice* – სრულდება რთვის დროს, რთული სიმღერების კილოზე, სოფელი Plaskovac, ზემო Jasenica-ს რეგიონი (იოვანოვიჩი, 2007: 26)

Example 5. *Mile moje preko Jasenice* – spinning song, na teški glas, village Plaskovac, Upper Jasenica reg. (Jovanović, 2007: 26)

$\text{♩} = \text{cca } 53$

მაგალითი 6. *(Q) Ova brda i puste doline* – სრულდება რთვის დროს, ღეს კილოზე (მოღველი, რომელიც იწყება ღეს შეახილვით), სოფელი Stragari, ზემო Jasenica-ს რეგიონი (იოვანოვიჩი, 2007: 36)

Example 6. *(Q) Ova brda i puste doline* – spinning song, na ღეს, village Stragari, Upper Jasenica reg. (Jovanović, 2007: 36)

$\text{♩} = \text{cca } 73$ $\text{♩} = 160$ $\text{♩} = \text{cca } 120$

მაგალითი 7. *Široko je lišće or'ovo* – სრულდება რთვის დროს, სოფელი Vukasovci, ჯემო Jasenica-ს რეგიონი (ჩაწერილი და გაშიფრულია ე. იოვანოვიჩის მიერ 1989 წელს)

Example 7. *Široko je lišće or'ovo* – spinning song, village Vukasovci, Upper Jasenica reg. (recorded and transcribed by J. Jovanović in 1989)

Ši-ro-ko je li - šće o-r'ov-o o - r'ov - vo,

ši - ro-ko je li - šće o - r'ov - vo.

o.f.

მაგალითი 8. *Ovce čuva moja Mara* – სრულდება რთვის დროს, სოფელი Vukasovci (ჩაწერილი და გაშიფრულია ე. იოვანოვიჩის მიერ 1989 წელს)

Example 8. *Ovce čuva moja Mara* – spinning song, village Vukasovci (recorded and transcribed by J. Jovanović in 1989)

Ov-ce ču - va mo-ja

Ma - ra od Ru-dni - ka do Sra - ga - ra.

o.f.

მაგალითი 9. *Sjajne zvezde po nebu trepere* – ღიორიკული სიმღერა, სოფელი Donja Tmava, Lower Jasenica-ს რეგიონი (ჩაწერილი და გაშიფრულია ე. იოვანოვიჩის მიერ 1988 წელს)

Example 9. *Sjajne zvezde po nebu trepere* – lyric song, village Donja Tmava, Lower Jasenica reg. (recorded and transcribed by J. Jovanović in 1988)

Sjaj - ne zve - zde po ne - bu tre - pe - re,

sja - ne zve - zde po ne - bu tre - pe - re(j).

o.f.

მაგალითი 10. *Kad zapevam, daleko se čuje* – ლირიკული სიმღერა, სოფელი Kloka, Lower Jasenica-ს რეგიონი (ბოლიკოვიჩი, 1986; მაგ. 207)

Example 10. *Kad zapevam, daleko se čuje* – lyric song, village Kloka, Lower Jasenica reg. (Miljković. 1986: ex. 207)

$\text{♩} = 60$

The musical score is written on two systems of staves. The first system consists of two staves, and the second system also consists of two staves. The melody is written on the upper staff of each system, and the lyrics are written below it. The lower staff of each system appears to be a bass line or accompaniment, mostly consisting of whole and half notes. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The lyrics are in Georgian and English.

Kad za-pe-vam da-le-ko se ču-je, da-le-ko se ču-je,

da - le - ko se ču - je, oj!

აპორდის სინტაქსის საშმქმლში ზოგიერთ მხრულ სიმქარაში

წინამდებარე მოხსენება არის გაგრძელება 2008 წელს გამართულ მეოთხე სიმპოზიუმზე წარმოდგენილი საშუალო, სახელწოდებით „ქართული მრავალმხიანობის აკორდიკის სინტაქსის თეორიისათვის“ (Arom, Vallejo, 2008: 309-335).

იმ მოხსენებაში წვენ დავიწყეთ ქართული პოლიფონიის პარამეტრების ტერმინების ზოგადი ასპექტებისა და მისი აკორდების სინტაქსის შესწავლა. მოხსენებაში წვენი ინტერესია მეგრული სიმღერები ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის მიერ გამოცემული კრებულიდან (ქართული ხალხური სიმღერები, სამეგრელო, 2003).

წვენი კვლევის ფარგლებში, რომელიც კვლავ გრძელდება, დავადასტურეთ წინასწარ განხილული ზოგიერთი ასპექტი, მოვიტანეთ კონკრეტული მაგალითები და ჩამოვაყალიბეთ ახალი პოთენულები.

ზემოაღნიშნულ წიგნს არ აქვს თანდართული აუდიოფილი, ანალოგი გაკეთდა მხოლოდ და მხოლოდ სანოტო მაგალითების მიხედვით. კრებულზე მუშაობდა რამდენიმე ადამიანი, როგორც ჩანს, გაშიფრვის დროს ისინი არ მიმართავდნენ ერთსა და იმავე კრიტერიუმებს.

კვლევის მიზანია განისაზღვროს ამ სიმღერათა ძირითადი მახასიათებლები – ზოგიერთი მათგანი არის თუ არა ნიშანდობლივი ამ რეგიონისათვის.

შემდგომ შემდეგ პარამეტრებზე: 1. სიმღერათა კილოები; 2. კადანები და ნახევარკადანები; 3. თითოეული სიმღერის საწყის და დამახლოვებულ საფეხურებს შორის ურთიერთობა; 4. შემთხვევითი ბგერები და მათი ზემოქმედება მოდულაციებზე; 5. ხმების მოძრაობა ბანის განსაკუთრებული ხაზგასმით; 6. ბანის პარტიისა და პარმიონული აკორდის სინტაქსის ურთიერთმიმართება.

საკვლევი მასალა შედგება 97 სიმღერისაგან, რომლებიც კილოს მიხედვით ოთხ ჯგუფად დავყავით: 1. კილო E (19); 2. კილო G (14); 3. კილო A (28); 4. მეოთხე ჯგუფი შედგება ყველა იმ სიმღერისაგან, რომლებშიც წარმოდგენილია ერთზე მეტი კილო ან კილოური მისილიობა გაურკვეველია.

E, G და A კილოში მოცემული სიმღერები პომორტმული ბუნებისაა, უმეტესად მკაცრი და ნაკლებად გამშვენებლები არიან. G კილოს ზოგიერთ სიმღერაში ბანის პარტია რიტმულად ხაზგასმულია.

წვენ ასევე, შევამოწმეთ საერთო მომენტები და ის, რაც გაბნეულია სხვადასხვა კილოებსა და ზემოაღნიშნულ პარამეტრებს შორის.

ძირითადი მოსაზრებები

E და G კილოებში წვენ შევამჩნიეთ სისტემატური, რეგულარული ურთიერთობა განსაკუთრებული ტიპის კადანსთან (A).

E კილოში გვხვდება ნახევარკადანები, G კილოში – ოშვითად (14-დან სამ სიმღერაში გვხვდება A ტიპის კადანის), A კილოში კი – ვხვდებით სამი ტიპის კადანს – A, B და C.

სამივე კილოში უნიხონი გვხვდება მხოლოდ I საფეხურზე.

შემთხვევითი ბგერების გათვალისწინებით, განსაზღვრული საფეხურების ცვლილებები ზევით ან ქვევით, გულისხმობს გადახრა-მოდულაციებს, გადანაცვლებას მეზობელი კილოებისკენ. ყველა მაგა-

ლითში არის შემთხვევითი მოვლულობები.

როგორც ჩანს, ინტერვალების სიდიდეს – იქნება ეს დიდი თუ პატარა, როგორც პარამონიული სინტაქსის ფაქტორს, არ აქვს მნიშვნელობა. ერთადერთი, რაც მნიშვნელოვანია, არის ინტერვალების (2, 3, 6, 7, 9 და სხვ.) გამოყენების სიხშირე.

პარამონიული სინტაქსის თვალსაზრისით, სიმღერები მონაცვლეობს სტაბილურ და ცვალებად სეგმენტებს შორის. ზოგიერთ სიმღერებში სტაბილური სეგმენტები შეესაბამება ფინალური კადანსისათვის დამახასიათებელ აკორდულ თანმიმდევრობას.

სამი კილოს ყველაზე დაბალი ხმოვანების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ხშირად გამოყენებული საფეხურებია I-VI-VII, რომლებიც მოხვევბა IV და V საფეხურებს.

შეგამოწმეთ სიმღერების ფაქტურა: II საფეხური არასდროს გვხვდება E და A კილოებში, III საფეხური – G კილოში.

სიმღერები სხვადასხვა თემატიკისაა: შრომის, სუფრული, სახუშარო, ნანები, ღირიკული-სატრფიალი, მგზავრული, საქორწინო, რელიგიური და ა.შ.

სიმღერები E კილოში (19 სიმღერა)

№	სიმღერა	კავასი	ნახევარკადანსი	შესხვევითი ბატონები	დასაწყისი	თემატიკა
3	სისა, ტურა	A	-	5 ^ზ	VI - 8/6*	აკენის ნანა
4	დიდოუ, ნანა	A	-	2 ^ზ	VI - 8/5	აკენის ნანა
5	ნანა	A	-	----	I - 6/4*	აკენის ნანა
6	შეფერაბა, ნანა სქუა!	A	-	2 ^ზ / 5 ^ზ	VI - 5/3	აკენის ნანა
7	ია, პატონიფეი	A	-	5 ^ზ	VI - 6/4	ხამკურნალი სიმღერა
38	მთეშალია	A	-	5 ^ზ	I - 5/3*	ღირიკული / სახიფათულო
39	ვეშუცოილე	A	-	2 ^ზ / 5 ^ზ	I - 6/3*	ღირიკული / სახიფათულო
41	ღეშმუშ ბალი	A	-	5 ^ზ	I - 5/3*	ღირიკული / სახიფათულო
42	ჩელაია ცირა	A	-	5 ^ზ	VI - 8/6*	ღირიკული / სახიფათულო
43	ხო ქოული, ბატა	A	-	----	VI - 5/3	ღირიკული / სახიფათულო
46	ჩქიმ ტორინჯი	A	-	5 ^ზ	VII - 6/4	ღირიკული / სახიფათულო
50	ვოჯანული ჩქიმ ჯარტვალს	A	-	5 ^ზ	VI - 5/4	ღირიკული / სახიფათულო

51	მგელონია	A	-	5 ^ზ	I - 6/4*	ღირსკედი / სახეგარეულო
67	წელა	A	-	2 ^ზ	I - 8	ღირსკედი / სახეგარეულო
68	წელა	A	-	2 ^ზ / 5 ^ზ	I - 8	ღირსკედი / სახეგარეულო
73	კუჩხი ბეღინერი	A	-	2 ^ზ / 5 ^ზ / 6 ^ზ	I - 5	საქორწინო
83	ურეს ჯარი	A	-	2 ^ზ / 5 ^ზ	I - 5/3	სოფელური
91	ნაგურა	A	-	-----	V - 8/5*	თეატრალური
95	ოსისა	A	-	5 ^ზ	I - 8	ღირსკედი / სოფელური

* სამივე ხმა ერთდროულად იწყებს

ჩვენ გავაოცა იმან, რომ ზოგადი პრაქტიკისაგან განსხვავებით, სიმღერას იწყებს სოლისტი, ხოლო დანარჩენები უერთდებიან მას. თუმცა, ბევრ სიმღერაში სამივე ხმა ერთდროულად იწყებს: 1. კოლო E: 19-დან 8 სიმღერა; 2. კოლო G: 14-დან 4 სიმღერა; 3. კოლო A: 27-დან 3 სიმღერა, რომელთაგან ერთ-ერთი იწყებს ერთდროულად ორი ხმით – შუა ხმითა და ბანით.

კადანსები

E კოლოში მოცემული ყველა სიმღერა ბოლოვდება A ტიპის კადანსით.

ნახევარკადანსები და სხვა დანარჩენი შეესაბამება პირველ საფეხურს.

E კოლოში უმეტესად ღირსკედი-სატრფილო, ნანები და ერთხმიანი სამკურნალო სიმღერები გვხვდება.

დასაწყისი და დასასრული

II და I საფეხურებს შორის ნახევარტონიანი ინტერვალის არსებობის გამო E კოლოში ფინალი-სისადმი მიზიდულობა უფრო ძლიერია, ვიდრე სხვა კოლოებში.

სიმღერების უმეტესობა იწყება I ან VI საფეხურით. მხოლოდ ორი სიმღერა იწყება V და VII საფეხურებით.

შემთხვევითი ბგერები და გადახრა მეზობელ კოლოებში

E კოლოში არის სიმღერები ყოველგვარი შემთხვევითი ბგერების გარეშე.

ამ კოლოში შემთხვევითი ბგერები გვხვდება მხოლოდ მეორე საფეხურზე აღმაველი და მეხუთე საფეხურზე დაღმაველი მიმართულებით მოძრაობისას.

მეორე საფეხურის აღმაველ მოძრაობაზე აღტერაცია იწყებს A კოლოში გადასვლას.

დაღმაველ მოძრაობაზე მეხუთე საფეხურის აღტერაცია შეიძლება განვიხილოთ, როგორც B კოლოში გადახრა.

ბანის მოძრაობა

E კოლოს სიმღერების ბანის პარტიის საფეხურები უმეტესად ეფუძნება I - VI - VII საფეხურების

მიმდევრობას.

აკორდების ტიპები და პარმონიული სინტაქსი

აკორდების ტიპები, რომელიც E კილოში ჩნდება, ძალიან მრავალფეროვანია:

საფეხურები (პარმონიულ სინტაქსში II და III საფეხურები არ ჩნდება)

I 1 4/2 3 4/3 5/3 6/3 5/4 6/4 7/5

IV 5 7/5 8/6 9/6 (იშვიათად 7 7/9)

V 5/3 5/4 6/4 5 6/5 7/5 7/6 (იშვიათად 8/6 9/6)

VI 3 5/3 5/4 6/4 7/4 7/5

VII 4/2 3 4/3 5/3 6/3 4 5/4 6/4 7/4 7/5 7/6

აქ მოცემულია ყველა ის აკორდი, რომელიც გვხვდება E კილოში იმ საფეხურებისაგან დამოუკიდებლად, რომელზეც ისინი არიან აგებული:

1 4/2 3 4/3 5/3 6/3 4 5/4 6/4 7/4 7/5 7/6 (8/6 9/6 7 9/7, გვხვდება მხოლოდ ერთ სიმღერაში)

თანაბერადობები: 2 3/2 5/2 6/2 7/2 7/3 8/4 6/5 8/5 9/5 8/7, არ გვხვდება რომელიმე საფეხურზე.

აქ წარმოდგენილია ურთიერთობები ყოველი ტიპის აკორდებსა და საფეხურებს შორის:

1 (უნისონი)

I

4/2

I VII

3

I VI VII

4/3

I VII

5/3

I V VI VII

6/3

I VII

4

VII

5/4

I V VI VII

6/4

I V VI VII

7/4

VI VII

7/5

I IV V VI VII

7/6

V VII

8/6

V

9/6

V

7

IV

9/7

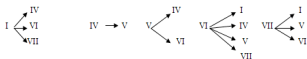
IV

VII საფეხური არის ერთადერთი, რომელზეც გვხვდება პარმონიულ სინტაქსში წარმოდგენილი ყველა აკორდი.

VII, I და VI საფეხურებზე გამოყენებული აკორდები ყველაზე მეტი მრავალფეროვნებით ხასიათდება.

როგორც ვხედავთ, 8/6 და 9/6 აკორდები მხოლოდ V საფეხურზე გვხვდება, ხოლო 7 და 9/7 კი – მხოლოდ IV საფეხურზე.

ახლა განვიხილოთ სხვადასხვა საფეხურებს შორის ურთიერთობები:



მომდევნო დიაგრამა გვიჩვენებს საფეხურებს შორის კავშირების მიზიდულობის ყველაზე დიდ პოტენციალს VI საფეხურთან, რომელსაც მოსდევს I და VII საფეხურები, შემდეგ V და ბოლოს IV საფეხური.

შემდეგი საფეხურები ორმხრივად ურთიერთობენ:

$I \longleftrightarrow VI$ $I \longleftrightarrow VII$ $IV \longleftrightarrow V$ $V \longleftrightarrow VI$ $VI \longleftrightarrow VII$

შემდეგ საფეხურებს შორის ორმხრივი ურთიერთობა არ არის:

$I - IV - I$ // $IV - VI - IV$ // $IV - VII - IV$ // $V - VII - V$

$I - V$ და $IV - VII$ საფეხურებს შორის არ არის არავითარი ურთიერთობა.

$I - IV$ და $IV - VI$ საფეხურებს შორის მოძრაობა მხოლოდ ერთი მიმართულებით ხდება:

$I \rightarrow IV$ $IV \rightarrow VI$

სიმღერები G კოლოში (14 სიმღერა)

No.	სიმღერები	კადაქსი	ნახევარკადაქსი	შესიხვედრითი კადაქსები	დასაწყისი	ოქსიტაციკ
21	ზესქეი	A	----	---	I	საკუმარო/ სეფრული
48	მახა	A	II	---	IV*	ღირიკულ- სატრფიალო
49	ართი ვარდი	A	II	---	IV*	ღირიკულ- სატრფიალო
56	ოშუარდა	A	II	---	II	სახუმარო
58	ჯჰში ნელა	A	----	---	II	ღირიკულ- სახუმარო
63	მეურემე	A	----	---	VI	ღირიკული
74	მეფარეფიშ ობირე	A	----	---	IV	საქორწინო
78	არიამა	A	----	---	IV	მეზავრული
81	აბადელხო, ნანია	A	----	---	VI	მეზავრული
82	ფელია	A	----	---	I	სამეზავრო
85	ღიმოვ, ნანა	A	----	---	I*	სახუმარო
90	ჭიჭე ტურა	A	----	---	V*	სახუმარო

92	არამი დო შარიქა	A	----	---	IV	სახუმარო
96	პირირა	A	----	---	IV	სახუმარო- საქცუვალო

*სამივე ხმა ერთდროულად იწყებს

კადანსები

G კილოში მოცემულ სიმღერებს აქვს A ტიპის კადანსი.

სიმღერათა უმრავლესობაში არ გვხვდება ნახევარკადანსი. გამონაკლისია მხოლოდ სამი სიმღერა (*მახა, ართი ვარდი* და *ოშვარადა*), რომელშიც ნახევარკადანსი მოცემულია II და V (პირველ და მეორე სიმღერებში) და II და VII საფეხურებზე (მესამე სიმღერაში).

სიმღერათა ტექსტები სხვადასხვა თემატიკისაა (სახუმარო, მხედრული, ღირსკულ-სატრფივლო).

დასაწყისი და დასასრული

სიმღერები სხვადასხვა საფეხურიდან იწყება: უმეტესობა – IV საფეხურიდან (*მახა, ართი ვარდი, მაკარევიშ ობორუ, არირამა, არამი დო შარიქა* და *პირირა*), სამი მათგანი – I საფეხურიდან (*ხეხეჭი, დელია* და *დიოე, ნანა*), ორი – II საფეხურიდან (*ოშვარადა, ვუეში ზელა*), ორი – VI საფეხურიდან (*მეურეშე აბადელო ნანინა*) და ერთიც – V საფეხურიდან (*კიჭე ტურა*).

G კილოში სიმღერებს არ ახასიათებთ შემთხვევითი ბგერები.

გარკვეულ მასალაზე დაყრდნობით ჩანს, რომ III საფეხური ნეიტრალური საფეხურია G კილოსთვის.

ბანის მოძრაობა

ბანის პარტიაში ჩანს ბურღინის ტიპის პოშირიტმული მოძრაობის ტენდენცია, ანუ ბანისთვისაც იგივე არტიკულაციაა დამახასიათებელი, რაც სხვა ხმებისთვის.

III საფეხური ჩნდება მხოლოდ ორ სიმღერაში.

აკორდების ტიპები და პარმონიული სინტაქსი

G კილოში გვხვდება აკორდების გაცილებით მეტი ტიპი, ვიდრე E კილოში (III საფეხურზე აგებული აკორდები საერთოდ არ გვხვდება):

I 1 3 5/3 6/3 4 5/4 6/4 5 7/5 8/6

II 1 2 4/2 5/2 3 4/3 5/3 4 5/4 5

IV 4/2 3 5/3 5 7/5 8/5 8/6 8/7 9/7 9/8

V 5/3 6/4 5 6/5 8/5 9/5 6 8/6 9/6 7 9/7

VI 4/2 3 5/3 6/3 7/3 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5
8/5 9/5 7/6 8/6 7 9/7

VII 4/2 5/2 3 5/3 7/3 4 5/4 6/4 5 6/5 7/5
7/6 8/6

G კილოს ყველა აკორდი შესაბამისი საფეხურისგან დამოუკიდებლად არის მოცემული:

1 2 4/2 5/2 3 4/3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5 6 7/6 8/6 7 8/7 9/7 9/8.

G კილოში გვხვდება აკორდების გაცილებით მეტი ტიპი, ვიდრე E კილოში.

როგორც ვხედავთ, E კილოს 19 სიმღერაში ვხვდებით 16 ტიპის აკორდს, G კილოს 14 სიმღერაში 25 აკორდია წარმოდგენილი. ეს ამტკიცებს, რომ G კილო აკორდული მრავალფეროვნების მეტ საშუალებას იძლევა.

არ გვხვდება შემდეგი ინტერვალური თანაფარდობების მქონე აკორდები:

3/2 6/2 7/2 8/2 9/2 8/3 8/4 9/4 6 9/6.

ქვემოთ წარმოდგენილია თითოეული ტიპის აკორდის შორის ურთიერთობა და საფეხურები, რომლებზეც შეიძლება ისინი იყოს მოცემული:

1 (უნისონი)	I
2	II
4/2	II IV VI VII
5/2	II VII
3	I II IV VI VII
4/3	II
5/3	I II IV V VI VII
6/3	I VI
7/3	VI VII
4	I II VII
5/4	I II VI VII
6/4	I V VI VII
7/4	VI
5	II IV V VI VII
6/5	V VI VII
7/5	I IV V VI VII
8/5	V VI
9/5	V VI
6	V
7/6	VI VII
8/6	I IV V VI VII
7	V
8/7	IV V
9/7	IV V VI
9/8	IV

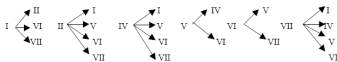
დაკვირვება

საფეხურები, რომლებიც ვითარაზობს ქველაზე მრავალფეროვან აკორდებს: 1) VI (16 ტიპის აკორდი); 2) VII (13 ტიპის აკორდი); 3) V (12 ტიპის აკორდი); 4) IV (9 ტიპის აკორდი)

ამ სიმადლებებზე ქველაზე ხშირად გვხვდება აკორდები 5, 7/5 და 8/6.

7/3, რომელიც სრულიად უცხო აკორდია ქართული პარმონიაში, გვხვდება VI და VII საფეხურებზე (გაქვეში წელა და აბადელო ნანინა).

ახლა განვიხილოთ G კილოს სხედასხვა საფეხურებს შორის ურთიერთკავშირი:



* III საფეხური საერთოდ არ გვხვდება

დიაგრამიდან ჩანს, რომ ურთიერთობის ყველაზე დიდი პოტენციური აქტები II, IV (უკავშირდებიან ერთსა და იმავე სიმაღლეებს) და VII საფეხურებს; შემდეგ – I და ბოლოს, – V და VII საფეხურებს. ამ საფეხურებს აქვთ ორმხრივი ურთიერთობა:

$I \leftrightarrow II$ $I \leftrightarrow VII$ $IV \leftrightarrow V$ $IV \leftrightarrow VII$ $V \leftrightarrow VI$ $VI \leftrightarrow VII$

ამ საფეხურებს შორის ორმხრივი ურთიერთობა არ არის:

$I - IV - I / I - V - I / I - VI - I / II - IV - II / II - V - II$

$II - VI - II / II - VII - II / IV - VI - IV.$

$I - V$ და $II - IV$ საფეხურებს შორის არავითარი ურთიერთობა არ არის.

$I - VI$, $II - V$, $II - VI$, $II - VII$, $IV - I$, $IV - VI$ და $VII - V$ საფეხურებს შორის გვხვდება მხოლოდ ერთი მიმართულებით მოძრაობა.

სიმღერები A კილოში (27 სიმღერა)

No.	სიმღერა	კილო	ნახევარკილო	გადახვეტი	დახვეტი	თემატიკა
9	რჩეული	B	---	6#	V 7/5	შრომის
11	ხეშვარი	B	---	---	I 5	შრომის
12	რჩეული	B	---	2b-6#	I 5	შრომის
13	რჩეული	B	---	2b-5b	VII 7	შრომის
19	ოდესღაც	A	---	2b-5b-6#	IV 8/5	სუფრული
20	დისკორდია, ჟოვონია	C	---	---	III 5	სუფრული
23	ჩხილარიაშ ობიერე	A	---	2b-6#	VII 5/4	სუფრული
24	ოდესღაც	A	---	---	IV 9/8	სუფრული
26	გეშეი დო გეშეი	B	---	---	VII 6/4	სუფრული
28	მადლობელი ვართ	A	---	2b-6#	III 9/8	სუფრული

31	მრავალკამიერ	A	---	6#	IV 9/5	სუფრული
32	აღიღო	C	---	---	VII 5/3	სარიტუალო
34	კრიალესა	C	---	---	I 5/3	სარიტუალო
36	ვაგიორქო მა	A	---	6#	I 8/6	ღირიკული
40	ეუჩქიმ ცოდა!	A	---	2b	I 3	ღირიკული
47	აკა ხი რეგეშო	A	---	---	VIII 4*	ღირიკული
57	ოუ ნანა	A	---	2b-5b	VI 5	ღირიკული
59	დიღ-დიღა	B	---	2b	VII 8/6	სუფრული
66	ვოირა	C	---	---	I 6/4**	სახუმარო
69	მა დო ჩქიმი არაბა	A	---	2b-5b	V 5/3	ღირიკული
70	დიდავოი ნანა	C	---	6#	I 6/4	ღირიკული
75	კუჩქა ბუღინერა	A	---	6#	VII 5/4	მგზავრული
77	დიღუ-დიღა	A	---	2b	VII 8/6	მგზავრული
79	ვორერი	B	---	6#	IV 6/4	მხედრული
87	ბურდა	A	---	---	I 6/4	სუფრული
88	ერეხელი	A	---	---	VII 3*	სახუმარო
89	თეშ იღბალი	A	---	6#	IV 5/3	სახუმარო

* სამივე ხმა ერთდროულად იწყებს

** ბანი და შუა ხმა ერთდროულად იწყებს

კადანსები

ქილოში სამი ტიპის კადანსი გვხვდება: A, B და C.

აქ არ ვხვდებით მცირედ შეფერხებებს ან ნახევარკადანსს.

დასაწყისი და დასრულება

საფეხურები და აკორდები, რომლითაც იწყება და მთავრდება სიმღერები, საკმაოდ მრავალფეროვანია: 1) I (3, 5, 5/3, 6/4, 8/6); 2) III (1, 3, 5/3, 6/4, 5, 9/5, 6, 9/8); 3) IV (8/5, 9/5, 9/8); 4) V (5/3, 7/5); 5) VI (5); 6) VII (5/3, 5/4, 6/4, 7, 8/6).

სიმღერა შეიძლება დაიწყოს II-ს გარდა ყველა საფეხურიდან. მხოლოდ ორი სიმღერა იწყება III საფეხურიდან, ეს საფეხური იშვიათად გვხვდება ბანის პარტიაში.

გადახრები და მოდულაციები (შეზოგელ კილოებში)

A კილოში ცოტა სიმღერაა, სადაც არ გვხვდება გადახრა.

ამ კილოში გადახრა სამ საფეხურზე ახდენს გაგუენას: 1. დაღმაღალ II საფეხურზე; 2. აღმაგულ VI საფეხურზე; 3. დაღმაღალ V საფეხურზე.

დაღმაღალი მოძრაობისას II საფეხურის ალტერაციას გადაეყავართ E კილოში. აღმაგული მოძრაობისას VI საფეხურის ალტერაციას გადაეყავართ D კილოში. დაღმაღალი მოძრაობისას V საფეხურის ალტერაციას არ გადაეყავართ სხვა კილოში, არამედ მხოლოდ კილოს შეფერულობას ცვლის.

ბანის მოძრაობა

ბანი აქედანებს ტენდენციას, შექმნას იგივე მელოდიური ფრაზები, რასაც ზედა ორი ხმა აცალიბებს. II საფეხური არსად ჩანს.

აკორდთა ტიპები და პარმონიული სინტაქსი

კილოში აკორდიკა ბევრად უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე E და G კილოში*:

I 1 3 4 4/2 5/2 6/2 4/3 5/3 6/3 5/4 6/4 5 7/5

III 1 3 5/3 6/4 5 9/5 6 9/8

IV 1 3 5/3 7/3 5/4 6/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5 8/6 9/6
8/7 9/7

V 4/2 3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5
7/6 8/6 7

VI 4/2 5/2 3 4/3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 7/4 5
6/5 7/5 8/5 9/5 6 7/6 8/6

VII 2 4/2 3 5/3 4 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5 8/6

* II საფეხური საერთოდ არ გვხვდება. დახრილი შრიფტით მოცემული აკორდები იშვიათია A კილოში აკორდები ჩნდება დამოუკიდებლად იმისაგან, თუ რომელ საფეხურზე ეცალიბებიან:

1 2 4/2 5/2 6/2 3 4/3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5 6 7/6

8/6 9/6 7 8/7 9/7 9/8

როგორც ვხვდებით, A კილოში აკორდიკა გაცილებით უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე E კილოში და ოდნავ უფრო მრავალფეროვანია, ვიდრე G კილოში.

IV, V და VI საფეხურებზე ვხვდებით 7/3 აკორდს, რაც თეორიულად უცხოა ქართული მუსიკა-სათვის.

ამ კილოში არ ვხვდებით შემდეგ აკორდებს:

3/2 7/2 8/2 9/2 8/3 9/3 8/4 9/4

ქვემოთ წარმოდგენილია ყოველი ტიპის აკორდთა შორის ურთიერთობა და საფეხურები, რომლებზეც შეიძლება ისინი იყვნენ მოცემულნი:

1 (უნისონი)

I

2

VII

4/2

I V VI VII

5/2

I

3

I III V VI VII

4/3

I VI

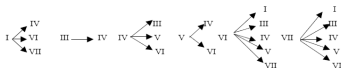
5/3	I III IV V VI VII
6/3	I V VI
7/3	IV V VI
4	I VI VII
5/4	I IV V VI VII
6/4	I III IV V VI VII
7/4	VI
5	I III IV V VI VII
6/5	IV V VI
7/5	I IV V VI VII
8/5	IV V VI
9/5	III IV V VI
6	VI
7/6	V VI
8/6	IV V VI VII
9/6	IV
7	V
8/7	IV
9/7	IV
9/8	III

დაკვირვება

საფეხურები, რომელზეც ქველაზე მრავალფეროვანი აკორდიკაა მოცემული: 1) VI (18 ტიპის აკორდი); 2) V (14 ტიპის აკორდი); 3) IV (13 ტიპის აკორდი); 4) I (12 ტიპის აკორდი); 5) VII (10 ტიპის აკორდი).

ქართულისათვის სრულიად უცხო აკორდი 7/3 გვხვდება IV, V და VI საფეხურებზე.

შევხედოთ, თუ რა ურთიერთობა ყალიბდება სხვადასხვა საფეხურებს შორის:

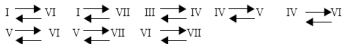


* II საფეხური საერთოდ არ გვხვდება

დიაგრამის თანახმად, კემპირის ქველაზე დიდი პოტენციური აქვს VI და VII საფეხურებს (კემპირში არიან მსგავს საფეხურებთანაც), და I და IV საფეხურებს; შემდეგ – V და ბოლოს, – III საფეხურები.

A კილოში მცირეა სიმღერათა რიცხვი, სადაც წარმოდგენილია III საფეხური, რომელიც ურთიერთობს მხოლოდ IV საფეხურთან.

შემდეგ საფეხურებს აქვთ ორმხრივი ურთიერთობა:



ჩვენ ვერ ვხედავთ ორმხრივ ურთიერთობას შემდეგ საფეხურებს შორის:

$I - IV - I / I - V - I / I - VI - I / IV - VII - IV / VI - III - VI /$

$I - III, I - V$ და $III - V$ საფეხურებს შორის არავითარი კავშირი არ არის.

$I - IV, VI - III$ და $VII - III$ საფეხურებს შორის არის მხოლოდ ცალმხრივი ურთიერთობა.

დასკვნა

ნაშრომის სათაური აკორდთა სინტაქსის მონახაზი ზოგიერთ მეგრულ სიმღერაში წარმოადგენს ჩვენი კვლევის მომდევნო საფეხურს, რაც გულისხმობს ქართული მრავალხმიანობის ენის და იმ პრინციპების შესწავლას, რომელსაც ეფუძნება პარმონიული სინტაქსი.

რაც შეეხება კვლევის წინა ეტაპებს, წინამდებარე პრეზენტაცია მოსამზადებელი საფეხურია, როგორც დამატება ჩვენი ქართული კოლექციისა. ამ შემთხვევაში, საჭირო იყო გაგვემოვჩინა კვლევის არეალი. შეფარებით სამეგრელოს რეგიონი, რათა დაგვედგინა ის სპეციფიური ელემენტები, რითაც იგი განსხვავდებოდა სხვა რეგიონებში გაერცდებული ფორმებისაგან.

მე-5 სიმპოზიუმის დასრულების შემდეგ (რომელზეც ეს მოხსენება იქნა წაკითხული) ჩვენ ახალი მასალის მოსაძიებლად გავეშვით სამეგრელოში ანსამბლ ბასიანის ორ წარმომადგენელთან, გიორგი დინაძეს და ზურაბ წკრიდაშვილთან ერთად. მათ მოიძიეს საჭირო კონტაქტები და უზრუნველყოფნენ თარგმანს.

ერთი კვირის განმავლობაში ჩაიწერეთ სხვადასხვა ანსამბლის, ქალთა და მამაკაცთა, სხვადასხვა ასაკობრივი ჯგუფის შესრულება წაღწეხიხაში, ჩხოროწყუსა და ზუგდიდში. აგრეთვე, ჩვენ გვქონდა პირადი ურთიერთობის საშუალება ქართული კულტურის ისეთ გამომჩინელ მოღვაწესთან, როგორიც

გახლავთ პოლიკარპე ხუბულავა. მას შემდეგ, რაც ჩვენ გავემოვრეთ და გაეანალიზეთ მეგრული სიმღერები, შესაძლებლობა მოგვეცა, დაგვედასტურებინა ამ მოხსენებაში წარმოდგენილი მონაცემებისა და პირობების უმრავლესობა.

ჩვენ ამ კვლევაში გამოვიყენეთ ადრე შემუშავებული და ნამოყალიბებული ანალიტიკური ხერხები: საფეხურებისა და აკორდების გამოფერა, სხვადასხვა პარამეტრების (კილვის და ინტონაციის) და პროცესების (კადანსები და პარმონიული სინტაქსი) განცალკევება.

არსებული მუსიკალური მასალის პარმონიულ წონხსზე დავყვანით და ჩვენი მეთოდის შეფასების მიზნით, ჩვენ შევქმენით აკორდთა პარმონიული თანმიმდევრობის 4 ვერსია (E, G და A კილობში), რომელთა შორის მხოლოდ ერთი შეესაბამებოდა მეგრული სიმღერების მოდელს, ხოლო დანარჩენი სამი შეიცავდა უცხო ელემენტებს.

ანსამბლ ბასიანის წევრების დახმარებით ეს მგავალითები წარუდგინეთ მსმენელს. როგორც მოსალოდნელი იყო, ორი ვარიანტი მაშინვე გამოირიცხა, ერთი კი აღიარეს, როგორც უტყუარი, სწორი. ამ ფაქტმა „ნაწილობრივ“ დადასტურა ჩვენი თეორია, რადგან ერთ-ერთმა ნიმუშმა მსმენელებს შორის გამოიწვია დავა, რადგან იგი შეიცავდა როგორც უცხო, ისე მეგრულ ელემენტებს. ამ დავამ ისეთი მასშტაბი მიიღო, რომ სიმპოზიუმის დასასრულს მოვეწვია საგანგებო შეხვედრის გამართვა დებატების გაგრძელების მიზნით.

შემოადინშნულმა ჩვენ ორმაგი ემყოფილება მოგვცა: L გაიზარდა ჩვენი ქართული კოლ-

გების ინტერესი და თანამონაწილეობის სურვილი, რაც, ჩვენი აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვენი შემდგომი კვლევისათვის და 2. ამასთანავე, აღმოვაჩინეთ, რომ მხოლოდ ექსპერიმენტული მეთოდი და სისტემაზე „ახლდატანება“ დაგვეხმარება ქართული თვითმყოფადი პარმონიული ენის თავისებურებების გაცებაში.

თარგმნეს ნინო რაზმაძემ და მათა კაჭკაჭიშვილმა

SIMHA AROM (FRANCE)

POLO VALLEJO (SPAIN)

OUTLINE OF A SYNTAX OF CHORDS IN SOME SONGS FROM SAMEGRELO

Introduction

This text is the continuation of the work presented at the 4th Symposium in 2008 entitled: "Towards a Theory of the Chord Syntax in Georgian Polyphonies" (Arom, Vallejo, 2008: 309-335).

In that paper, we started with a study of the general aspects of Georgian polyphony in terms of the parameters and syntax of its chords. In this paper, we focus on the collection of songs from Samegrelo transcribed and compiled in the book *Georgian Folk Music. Samegrelo*, published by the International Center for Traditional Polyphony, 2003.

Based on this study – which is still in progress – we have corroborated some of the aspects that were previously discussed, given concrete examples of or expanded on certain information, and have developed new hypotheses.

As the abovementioned book was not accompanied by a CD, the analysis was done solely from the transcriptions. These were done by various people and it appears that they did not apply the same transcription criteria.

The objective of this study is to determine whether, based on the analysis of the musical characteristics of these songs, some of them are specific to this region, or not. We focused on the following parameters:

1. The modes of the songs
2. The cadences and semicadences
3. The relationship between the degrees of the beginning and the *finalis* of each song
4. Accidentals and their influence on the modulations
5. The movement of the parts, with a special emphasis on the bass
6. The relationship between the degrees of the bass part and the harmonic chord syntax.

The study material was composed of 97 songs that we classified into 4 groups with respect to their modes: 1. Mode of E (19); 2. Mode of G (14); 3. Mode of A (28); 4. The fourth group includes all of the songs that have more than one mode or for which the mode is ambiguous.

The songs in the modes of E, G and A are homorhythmic in nature, in most cases *strict*, and to a lesser extent, *ornamented*. In some songs of the mode of G, the bass part constitutes an articulated rhythmic drone.

We also examined the points in common - or those that are divergent - between the various modes in relation to the parameters mentioned above.

General considerations

In the modes of E and G we observe a systematic regularity in relation with a unique type of cadence (A).

In the mode of E there are no semicadences, and in the mode of G they are rare (out of 14 songs we found 3, all of type A).

In the mode of A, on the contrary, we find the three types of cadences, A-B-C.

In the three modes, the unison only appears on the I degree.

With regard to accidentals, the appearance of certain degrees that are altered, upward or downward, implies small "modulations – shifts" to neighboring modes.

The modes of E and A both show alterations that affect the second and fifth intervals. In the mode of A these also appear on the sixth intervals as we will see further on.

In all cases these are sporadic modulations.

It appears that the size of the interval – major or minor as a factor of the harmonic syntax – is irrelevant. The only thing that is relevant is the *denomination* of the interval (2nd, 3rd, 6th, 7th, 9th, etc.).

From the standpoint of the harmonic syntax, the songs alternate between stable segments and others that are variable. In certain songs, the stable segments correspond to the same sequence of chords as those that characterize the final cadence.

Considering the lowest part in the three modes, the degrees that appear most frequently are: I-VI-VII, followed by IV and V.

In the body of songs examined, the II degree does not exist in the modes of E and A. In the mode of G, the III degree does not appear.

The songs have varied themes: work, banquet, humor, lullabies, lyric-love, weddings, traveling, religious, riding...

Songs in the mode of E (19 songs)

No.	SONG	CAD.	SEMIC.	ACCIDENTALS	BEGINNING	THEME
3	<i>Sitsa Tura</i>	A	-	5 ^b	V1 - 8/6*	Lullaby
4	<i>Didou</i>	A	-	2 [#]	V1 - 8/5	Lullaby
5	<i>Nana</i>	A	-	----	I - 6/4*	Lullaby
6	<i>Veengara</i>	A	-	2 [#] / 5 ^b	V1 - 5/3	Lullaby
7	<i>Ia Patonepi</i>	A	-	5 ^b	V1 - 6/4	Healing song
38	<i>Mapshalia</i>	A	-	5 ^b	I - 5/3*	Lyric/love
39	<i>Veshemsodua</i>	A	-	2 [#] / 5 ^b	I - 6/3*	Lyric/love
41	<i>Edemis Baghi</i>	A	-	5 ^b	I - 5/3*	Lyric/love
42	<i>Chelaia Tsira</i>	A	-	5 ^b	V1 - 8/6*	Lyric/love
43	<i>Si Kouli Bata</i>	A	-	----	V1 - 5/3	Lyric/love
46	<i>Chkim Toronji</i>	A	-	5 ^b	VII - 6/4	Lyric/love
50	<i>Vojanudi</i>	A	-	5 ^b	V1 - 5/4	Lyric/love

51	<i>Maglonia</i>	A	-	5 ^b	I - 6/4*	Lyric/love
67	<i>Chela</i>	A	-	2 ^a #	I - 8	Lyric/love
68	<i>Chela II</i>	A	-	2 ^a # / 5 ^b	I - 8	Lyric/love
73	<i>Kuchkhi</i>	A	-	2 ^a # / 5 ^b / 6 ^a	I - 5	Wedding
83	<i>Unas Jari</i>	A	-	2 ^a # / 5 ^b	I - 5/3	Rural
91	<i>Chaguna</i>	A	-	----	V - 8/5*	Dramatic
95	<i>Ojsa</i>	A	-	5 ^b	I - 8	Lyric/ Rural

* The three parts begin simultaneously

We were surprised to observe that, contrary to the general practice of one part starting with a solo and the other parts joining in, there are a relatively large number of songs in which the three parts start simultaneously: 1. E mode: 8 songs out of 19; 2. G mode; 4 songs out of 14; 3. A mode: 3 songs out of 27, one of which starts with the two voices, middle and bass, at the same time.

Cadences

All of the songs in the mode of E end with the A-type cadence.

The semicadences and other rest points correspond to the first degree.

Songs in the mode of E tend to be with lyrical-love themes, lullabies and a single healing song.

Beginnings and endings

In the mode of E, the attraction towards the *finalis* is stronger than in the other modes due to the presence of the half-step interval between the II and I degrees.

Most of the songs begin with the I or VI degrees. There are only two songs that begin with the V and VII degrees.

Occasional accidentals and shifts to neighboring modes

In the mode of E there are songs that go from start to finish with no accidentals.

In this mode, the accidentals only affect the 2nd degree in an ascending fashion and the 5th degree in a descending fashion.

The ascending alteration of the 2nd degree suggests a shift to the mode of A.

The descending alteration of the 5th degree can be interpreted as a shift to the mode of B.

Movement of the bass part

The degrees found in the bass part of the songs in E are mainly: I - VI - VII.

The IV and V degrees occur only at certain moments during the development of the song.

Types of chords and harmonic syntax

The types of chords that appear in the E mode are highly varied:

On the degree (II and III degree do not appear in the harmonic syntax)

I 1 4/2 3 4/3 5/3 6/3 5/4 6/4 7/5

IV 5 7/5 8/6 9/6 (rarely 7 7/9)

V	5/3	5/4	6/4	5	6/5	7/5	7/6	(rarely 8/6 9/6)
VI	3	5/3	5/4	6/4	7/4	7/5		
VII	4/2	3	4/3	5/3	6/3	4	5/4	6/4 7/4 7/5 7/6

Here is the inventory of all of the chords that appear in the mode of E, independently of the degrees on which they are constituted:

1 4/2 3 4/3 5/3 6/3 4 5/4 6/4 7/4 7/5 7/6 (8/6 9/6 7 9/7, only appear in one song)

The following chords: 2 3/2 5/2 6/2 7/2 7/3 8/4 6/5 8/5 9/5 8/7, are not found on any degree.

Here is the relationship that exists between each type of chord and the degrees on which they appear:

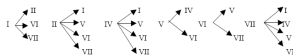
I (unison)	I
4/2	I VII
3	I VI VII
4/3	I VII
5/3	I V VI VII
6/3	I VII
4	VII
5/4	I V VI VII
6/4	I V VI VII
7/4	VI VII
7/5	I IV V VI VII
7/6	V VII
8/6	V
9/6	V
7	IV
9/7	IV

The VII degree is the only one that uses all of the chords that appear in the harmonic syntax.

After VII, I and VI are the degrees that use the greatest variety of chords.

We see that the 8/6 and 9/6 chords are only found on the V degree and the 7 and 9/7 chords on the IV degrees.

Now let us consider the relationship that is established between the various degrees*:



The following diagram shows that the degrees that have the greatest potential for connections are VI, followed by I and VII, followed by V and lastly IV.

The following degrees are reciprocal:

$I \longleftrightarrow VI$ $I \longleftrightarrow VII$ $IV \longleftrightarrow V$ $V \longleftrightarrow VI$ $VI \longleftrightarrow VII$

There are no reciprocal relationship between the following degrees

$I - IV - I$ // $IV - VI - IV$ // $IV - VII - IV$ // $V - VII - V$

Between the degrees I - V and between IV - VII, there is no sort of relationship.

Between the degrees I - IV and between IV - VI there is only a unidirectional relationship:

I → IV IV → VI

Mode of G (14 songs)

No.	SONG	CAD.	SEMIC.	Occasional accidentals	START	THEME
21	<i>Zeskvi</i>	A	----	---	I	Humor-Drinking
48	<i>Makha</i>	A	II	---	IV*	Lyric/Love
49	<i>Arti Vardi</i>	A	II	---	IV*	Lyric/Love
56	<i>Oshvarada</i>	A	II	---	II	Humor
58	<i>Jveshi Chela</i>	A	----	---	II	Lyric/Humor
63	<i>Meureme</i>	A	----	---	VI	Lyric
74	<i>Maqarepish Obiru</i>	A	----	---	IV	Wedding ritual
78	<i>Arirama</i>	A	----	---	IV	Riding
81	<i>Abadelo Nanina</i>	A	----	---	VI	Riding
82	<i>Delia</i>	A	----	---	I	Traveling
85	<i>Diov Nana</i>	A	----	---	I*	Humor
90	<i>Chiche Tura</i>	A	----	---	V*	Humor
92	<i>Arami Do Sharika</i>	A	----	---	IV	Humor
96	<i>Harira</i>	A	----	---	IV	Humor/Dance

* The three parts begin simultaneously

Cadences

All of the songs of the mode of G end with the A-type cadence.

Most of the songs have no semicadences. Only three of them (*Makha*, *Arti Vardi* and *Oshvarada*) have semicadences on degrees II and V (the first two), and on the II and VII degree for the third song.

The texts of the songs are of various themes (humorous, riding, lyric-love songs).

Beginnings and endings

The beginnings of the songs are of various degrees: most of them begin with the IV degree (*Makha*, *Arti Vardi*, *Maqarepish Obiru*, *Arirama*, *Arami do Sharika* and *Harira*), 3 of them with the I degree (*Zeskvi*, *Delia* and *Diov nana*), 2 with the II degree (*Oshvarada*, *Jveshi Chela*), 2 with the VI degree (*Meureme*, *Abadelo Nanina*) and one with the V degree (*Chiche Tura*).

The songs in the mode of G have no accidentals.

Based on the transcriptions, it seems that the third is neutral in the mode of G.

Movement of the bass part

The bass part shows a clear tendency to drone-type homorhythmic movement, i.e., with the same articulation as the upper parts.

The III degree only appears in two songs.

Types of chords and harmonic syntax

The types of chords that appear in the mode of G are more numerous than in the mode of E. On the degrees:

(III degree do not appear in the harmonic syntax)

I	1	3	5/3	6/3	4	5/4	6/4	5	7/5	8/6
II	1	2	4/2	5/2	3	4/3	5/3	4	5/4	5
IV	4/2	3	5/3	5	7/5	8/5	8/6	8/7	9/7	9/8
V	5/3	6/4	5	6/5	8/5	9/5	6	8/6	9/6	7
VI	4/2	3	5/3	6/3	7/3	5/4	6/4	7/4	5	6/5
	8/5	9/5	7/6	8/6	7	9/7				
VII	4/2	5/2	3	5/3	7/3	4	5/4	6/4	5	6/5
	7/6	8/6								

Inventory of all of the chords that appear in the mode of G, independently of the degrees on which they are constituted:

1 2 4/2 5/2 3 4/3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5 6 7/6 8/6 7 8/7 9/7 9/8.

We see that in the mode of G the diversity of chords is greater than in the mode of E. While in the latter we find 16 types of chords in 19 songs, in the mode of G we find 25 types of chords in only 14 songs. This seems to prove that the mode of G allows for greater diversity than the mode of E.

We do not find chords with the intervals:

3/2 6/2 7/2 8/2 9/2 8/3 8/4 9/4 6 9/6.

Here is the relationship that exists between each type of chord and the degrees on which they appear:

1 (unison)	I
2	II
4/2	II IV VI VII
5/2	II VII
3	I II IV VI VII
4/3	II
5/3	I II IV V VI VII
6/3	I VI
7/3	VI VII
4	I II VII
5/4	I II VI VII
6/4	I V VI VII
7/4	VI

5	II IV V VI VII
6/5	V VI VII
7/5	I IV V VI VII
8/5	V VI
9/5	V VI
6	V
7/6	VI VII
8/6	I IV V VI VII
7	V
8/7	IV V
9/7	IV V VI
9/8	IV

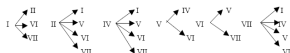
Observations

The degrees that offer the largest variety of chords are: 1. VI (16 types of chords); 2. VII (13 types of chords); 3. V (12 types of chords); 4. IV (9 types of chords).

The chords that appear in the largest number of degrees are 5 7/5 8/6

The chord of the seventh with the third, which is absolutely foreign in Georgian harmony, appears on degrees VI and VII (*Jveshi Chela* and *Abadelo Nanina*).

We will now consider the relationship that is established between the various degrees in the mode of G*:



*the III degree does not appear.

- This diagram shows that the degrees that have the greatest potential for connection are II and IV (which are linked with the same degrees) and VII; these are followed by I and lastly V and VI.

The following degrees are reciprocal.

$I \longleftrightarrow II$ $I \longleftrightarrow VII$ $IV \longleftrightarrow V$ $IV \longleftrightarrow VII$ $V \longleftrightarrow VI$ $VI \longleftrightarrow VII$

There are no reciprocal relationship of the type:

$I - IV - I$ / $I - V - I$ / $I - VI - I$ / $II - IV - II$ / $II - V - II$

$II - VI - II$ / $II - VII - II$ / $IV - VI - IV$.

Between the degrees $I - V$ and between $II - IV$, there is no type of relationship.

Between the degrees $I - VI$, $II - V$, $II - VI$, $II - VII$, $IV - I$, $IV - VI$ and $VII - V$, there is only a unidirectional relationship.

Mode of A (27 songs)

No.	SONG	CAD.	SEMIC.	ACCIDENTALS	BEGINNING	THEME
9	<i>Ochkhvarali</i>	B	---	6#	V 7/5	Work
11	<i>Xemkhaia</i>	B	---	---	I 5	Work
12	<i>Oskhumuri</i>	B	---	2b-5b-6#	I 5	Work
13	<i>Ocheshkhvei</i>	B	---	2b-5b	VII 7	Work
19	<i>Odelio</i>	A	---	2b-5b-6#	IV 8/5	Banquet
20	<i>Diserunda Vovotina</i>	C	---	---	III 5	Banquet
23	<i>Chkholariaash Obiru</i>	A	---	2b-6#	VII 5/4	Banquet
24	<i>Ovdelia</i>	A	---	---	IV 9/8	Banquet
26	<i>Geshvi Do Geshvia</i>	B	---	---	VII 6/4	Banquet
28	<i>Madlobeli Vart</i>	A	---	2b-6#	III 9/8	Banquet
31	<i>Mravalzamier</i>	A	---	6#	IV 9/5	Banquet
32	<i>Alilo</i>	C	---	---	VII 5/3	Religious
34	<i>Kirialesa</i>	C	---	---	I 5/3	Religious
36	<i>Vagi'orko Ma</i>	A	---	6#	I 8/6	Lyric
40	<i>Eu Chkim Tsoda</i>	A	---	2b	I 3	Lyric
47	<i>Aka Si Rekisho</i>	A	---	---	VII 6/4*	Lyric
57	<i>Ou Nana</i>	A	---	2b-5b	VI 5	Lyric
59	<i>Dil-Dila</i>	B	---	2b	VII 8/6	Banquet
66	<i>Vaira</i>	C	---	---	I 6/4**	Humor
69	<i>Ma Do Chkimi Araba</i>	A	---	2b-5b	V 5/3	Lyric
70	<i>Didavoi Nana</i>	C	---	6#	I 6/4	Lyric
75	<i>Kunta Bedinera</i>	A	---	6#	VII 5/4	Traveling
77	<i>Dilu-Dila</i>	A	---	2b	VII 8/6	Traveling
79	<i>Vorero</i>	B	---	6#	IV 6/4	Riding
87	<i>Burgha</i>	A	---	---	I 6/4	Banquet

88	<i>Erekhehi</i>	A	---	---	VII 3*	Humor
89	<i>Tesh Ighbati</i>	A	---	6#	IV 5/3	Humor

* The three parts begin simultaneously

** The bass and middle parts begin simultaneously

Cadences

In the mode of A there are three types of cadences: A, B and C.

There are no rest points or semicadences.

Beginnings and endings

The degrees and chords that the songs begin with are highly varied: 1. I (3, 5, 5/3, 6/4, 8/6); 2. III (1, 3, 5/3, 6/4, 5, 9/5, 6, 9/8); 3. IV (8/5, 9/5, 9/8); 4. V (5/3, 7/5); 5. VI (5); 6. VII (5/3, 5/4, 6/4, 7, 8/6).

The songs can start on any degree with the exception of II. Two of them begin on III, a degree that is rarely found in the movement of the lower part.

Occasional accidentals and modulations (shifts to neighboring modes):

There are few songs in the mode of A that go from start to finish with no accidentals appearing.

In this mode, the accidentals affect three degrees: 1. On II, descending; 2. On VI, ascending; 3. On V, descending.

The descending alteration on the II degree suggests a shift to the mode of E.

The ascending alteration on the VI degree suggests a shift to the mode of D.

The descending alteration on the V degree doesn't suggest a shift to any mode: it only implies a change of color that affects the chord of which it forms a part.

Movement of the bass part

The bass part shows a clear tendency to form melodic patterns as the upper parts do. The II degree is totally non-existent.

Types of chords and harmonic syntax

The types of chords that appear in the mode of A are more numerous than in the other two modes (E and G). On the degrees*:

I 1 3 4 4/2 5/2 6/2 4/3 5/3 6/3 5/4 6/4 5 7/5

III 1 3 5/3 6/4 5 9/5 6 9/8

IV 1 3 5/3 7/3 5/4 6/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5 8/6 9/6 8/7 9/7

V 4/2 3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5 7/6 8/6 7

VI 4/2 5/2 3 4/3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5

8/5 9/5 6 7/6 8/6

VII 2 4/2 3 5/3 4 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5 8/6

*The II degree does not appear. The chords in italics are rarely encountered

Inventory of all of the chords that appear in the mode of A independently of the degree on which they are constituted:

1 2 4/2 5/2 6/2 3 4/3 5/3 6/3 7/3 4 5/4 6/4 7/4 5 6/5 7/5 8/5 9/5 6 7/6 8/6 9/6
7 8/7 9/7 9/8

It can be seen that in the mode of A, the diversity of the chords is greater than in the mode of E and slightly greater than in the mode of G.

There are chords on the IV, V and VI degrees that contain the interval of the third at the same time as the seventh, something that is theoretically foreign to the music of Georgia.

We do not find chords with the intervals:

3/2 7/2 8/2 9/2 8/3 9/3 8/4 9/4

Here is the relationship that exists between each type of chord and the degrees on which they occur:

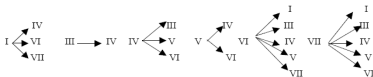
1 (unison)	I
2	VII
4/2	I V VI VII
5/2	I
3	I III V VI VII
4/3	I VI
5/3	I III IV V VI VII
6/3	I V VI
7/3	IV V VI
4	I VI VII
5/4	I IV V VI VII
6/4	I III IV V VI VII
7/4	VI
5	I III IV V VI VII
6/5	IV V VI
7/5	I IV V VI VII
8/5	IV V VI
9/5	III IV V VI
6	VI
7/6	V VI
8/6	IV V VI VII
9/6	IV
7	V
8/7	IV
9/7	IV
9/8	III

Observations

The degrees on which the greatest variety of chords appear are: 1. VI (18 types of chords); 2. V (14 types of chords); 3. IV (13 types of chords); 4. I (12 types of chords); 5. VII (10 types of chords).

The chord of the 7th with the 3rd, absolutely foreign to Georgian harmony, is found on degrees IV, V and VI.

Let us now look at the relationship that is established between the various degrees:

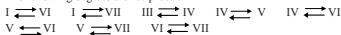


*The II degree does not appear

This diagram shows that the degrees that have the greatest potential for connections are VI and VII (which are linked with the same degrees), and then I and IV; these are followed by V and lastly III.

In the mode of A there are a limited number of songs with the III degree which is only related with the IV degree.

The following degrees are reciprocal.



We do not find reciprocal relationships of the types:

I - IV - I / I - V - I / I - VI - I / IV - VII - IV / VI - III - VI /

Between the degrees I - III, I - V and III - V, there is no type of relationship.

Between the degrees I - IV, VI - III and VII - III, there is only a unidirectional relationship.

Conclusion

The title of this work – “Outline of a Syntax of Chords in some songs from Samegrelo” – represents another step in the continuity that our investigation is pursuing: the study of the Georgian polyphonic language and the principles that underlie its harmonic system. As for the previous phase, this presentation must be seen as a provisional step in a long-term project and from the perspective of a complement to the investigations carried out by our Georgian colleagues. In this case, the need to delimit the field of investigation led us to get to know the music of the region of Samegrelo to try to find in it specific elements that distinguish it from the forms found in other regions of Georgia.

Immediately after concluding the 5th Symposium at which we gave this presentation, and for the purpose of acquiring new material of our own, we travelled to the region of Samegrelo accompanied by two outstanding members of the Ensemble Basiani, Giorgi Donadze and Zurab Tskrialashvili, who took charge of making the relevant contacts and handled the translation work.

Over the course of a week, we visited, and intensively listened to and recorded the music of various ensembles, groups of adult men and women, young people and children, in the cities of *Tsalenjikha*, *Chkhorotsku* and *Zugdidi*, and were able to work directly with personalities of Georgian folk culture such as Policarpe Khubulava. Afterwards, and once we had transcribed and analyzed the music of Samegrelo, we were able to confirm most of the data and hypotheses that appear in this document.

In this investigation we again used the earlier analytical tools: notation of degrees and chords, separation of parameters (modes and intervals) and processes (cadences and harmonic syntax). From the reduction of a given piece to the essential harmonies, and in order to validate our method, we created 4 versions (in the modes

of E, G and A) of a harmonic sequence of chords among which only one was supposed to fit the model of the songs of Samegrelo, while the other three had foreign elements.

With the participation of the members of the ensemble Basiani, we presented these examples to the audience and, in accordance with our expectations, two of them were immediately rejected by the listeners while one of them was accepted as “genuine”; this fact partly corroborated our theory. We say “partly” because one of the examples provoked a heated debate among the audience members because it contained both elements specific to the style of Samegrelo and others foreign to it. The discussion took on such proportions that we had to organize an extraordinary meeting at the end of the Symposium for the purpose of continuing the debate.

This brought us a double satisfaction: firstly because it stimulated the interest and the participation of our Georgian colleagues, an aspect that we consider capital for the evolution of the investigation, and also because we observed that only the experimental method and the act of “forcing” the system, will help us and lead progressively towards the decoding and understanding of a harmonic language as singular as that of Georgia.

References

- Arom, Simha, Vallejo, Polo. (2008). “Towards a Theory of the Chord Syntax of Georgian Polyphony”. In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 309-335. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

ძართუში პოლიციის ბარამაგალი მმპვირში: ძართუში ხალხში
სიმშრების ახალი პრაქტიკის და წარსულის მმპვირში

ჯერ იყო სამშობლოს სადღერძელო. რამდენიმე თვის წინ, ქართველი ექსპატრიანტების პატარა ჯგუფი აღინაგდა დიდი მარხის დასასრულს. ნემს გარდა, სუფრას ორი უცხოელი ესწრებოდა. ახალგაზრდა ქართველზე ახლადდაქორწინებული უზბეკი ბიჭი და კანადიდან დიდი ხნის წინ წასული ბელგიელი ემიგრანტი ქალბატონი. სადღერძელოში ქალბატონმაც თავისი წვლილი შეიტანა. მაშინ, როცა ყველა ქართველი გამოხატავდა თავის პატივისცემას საქართველოსა და კანადის მიმართ, მისი სიტყვები, მხოლოდ საქართველოს ეძენებოდა. თავიდან იგი გვიხატავდა ქართულ კულტურას სიმღერების შესრულების ფონზე. ის ცხოვრობდა ადრე საქართველოში, ასწავლიდა, სწავლობდა და გაიზინა უამრავი მეგობარი. მოუხლავდა ამისა, მისთვის საქართველო ქართული სიმღერებით შეივრებოდა. ამ ათასწლოვანი ზეპირი ტრადიციის საშუალებით, მისი და საქართველოს სული შეეხო ერთმანეთს. მან ასწია ჭიკა, ქართული სიმღერის, მისი მოვლმხედველობის და საქართველოს სადღერძელო. ქალბატონის სუფრის სხვა წევრებიც შეუერთდნენ, გამოხატეს აღტაცება და პატივისცემა მისი მტრნაზღვრისა და ქართული კულტურის ასეთი აღქმისათვის.

ეს მომთხვევა ხაზს უსვამს ქართული ტრადიციული მუსიკის მეტად საინტერესო და უჩვეულო აღქმას. ბელგიურ-კანადურის მიხედვით, სიმღერები განასხეულებს საქართველოს და სიტყვების გარეშე გაერთიანებს ძირეულად ქართულთან. იმან, რასაც აფასებდა ძალიან და გრძნობდა ასე ძლიერ, სტიმული მისცა მიეტოვებინა თავისი ჩვეული ცხოვრება ტორონტოში, წამოსულიყო საქართველოში და აღმოეჩინა მისი კულტურა. რადგან ეს საქართველოს სადღერძელო იყო, მოკლედ გვიამოთ თავისი სიყვარულის შესახებ ქართული სიმღერისადმი, გვესაუბრა საქართველოს როლზე, მის ისტორიასა და სიძველზე.

სწორედ ამასთანა დაკავშირებული ნემს სტატიის ძირითადი თემა: უცხოელების მიერ შესრულებული ტრადიციული მუსიკისა და თავად ამ მუსიკის სიძველის ურთიერთმიმართება. ამ შეგრძნებებით შთაგონებულს შეიტძლება მოეჩვენოს, რომ ეს მუსიკა ისე ძველია, რომ იგი ურთიერთობს უბედეს სიბრძნესთან, რომელიც გადის დროის, სივრცის და თავად კულტურის საზღვრებიდან; ამ სტატიაში განვიხილავთ, როგორ გაიხატება ტრადიციული მუსიკის სიძველე იმ აღმანიების მიერ, ვინც ასრულებს ან უსმენს მას.

ქართული პოლიფონიის შემთხვევაში, ნემს მიერ აღწერილი ბელგიურ-კანადური სენტმენტები არ არის უჩვეულო რამ. 2005 წელს ემინაწილეობდა ქართული სიმღერის ვორქშოპზე ვერმონტში, მთელ რიგ მონაწილეებს ერთნაირი რეაქცია ჰქონდათ მუსიკაზე. ერთი მინაწილე, რომელიც ნამყოფი იყო საქართველოში, გულდაწყვერით აღინაგდა იმ ფაქტს, რომ ამერიკაში ისტორია იგნორირებულია, დაიწყებულია ან დაკარგულია კულტურათა შედუღებისას. მაგრამ საქართველოში, მართლაც რომ, ძლიერი თვითშეფასება აქვთ საკუთარი თავის და იმისა, თუ ვინ არიან, საიდან მოდიან, ეს მუსიკაც ასე ღრმად არის დაკავშირებული მათ სულთან. ეს ვერ წამოვსება და ვერ განადგურდება; ეს ანათებს მათგან, როგორც თავად ისინი. ამას გამოხატავენ მუსიკით. ასეთ ძალას კი ასეულობით წინაპრის სული მატებს (ინტერვიუ ავტორთან, ვერმონტი, აშშ, 2005).

ამ ვორქშოპის მონაწილეებს გარკვეულ ნაწილს ქართული ფოლკლორული სიმღერები „ამ ისტორი-

რისა და კულტურის ნაწილად აქცევდა“, სხვებისთვის მათი შესრულება განმკურნებელი საფარჯიშო იყო. ერთ-ერთ ქალბატონში სწორედ ქართულმა სიმღერამ „გააღვიდა ხმა“, რომელიც მას არ ესმოდა საკუთარ თავში „საუკუნეების მანძილზე“. ეს იყო „გერსაქვეტივა, რომელიც მას შესაძლებლობას აძლევდა შეცვრთვინა თავისი ხმა იმ ხალხის ხმისათვის, ვინც უკვე ათასი წლის განმავლობაში მღეროდა ამ სიმღერას და აღმოჩენა შესაძლებლობა ეძღვრა მძლავრად, თამამად და ნეტარებით“ (ინტერვიუ ავტორთან, ვერმონტი, აშშ, 2005).

მუსიკაში პარალელური მოძრაობების გამოყენება შეიძლება წარსულის ასოციაციას იწვევდეს შუა საუკუნეების მუსიკასთან მსგავსების გამო. იქნებ, უცხო დასკვნითი პარმონიების განსაკუთრებული ეპირატია ქმნის სიძველის შეგრძნებას. ან იქნებ, ეს არის სუფრასთან ქართული სიმღერების შესრულებით გამოწვეული ასოციაცია, ან იქნებ ქართული დროსტარებისა და საღვთმშობლების თქმის კონდიცია ქმნის მკვერთმეტყველურ რიტორიკულ გარემოს, რომელიც, თავის მხრივ, ქმნის კარგად უოფნის, კოდექტურობისა და სოციალური ერთობის შეგრძნებებს. რაც არ უნდა იყოს ამის მიზეზი, ქართული სიმღერა ბევრ არაქართველში აჩენს ქართველური წარმოშობის, წარსულის, კუთვნილების ან კავშირში უოფნის შეგრძნებას. ეს დაკვირვებები ემყარება არა მარტო ჩემს მიერ 2005 წელს მასტერ კლასების დროს აღებულ ინტერვიუებს, არამედ ჩემს პირად, როგორც ქართული სიმღერების შემსრულებელი არაქართველი მომღერლების ტრანსნაციონალური საზოგადოების წევრის გამოცდილებას. ამ მოხსენებისთვის მე მაინტერესებდა, თუ როგორ შეიძლება აიხსნას სიძველის ასეთი შეგრძნება, შესაძლებელია თუ არა ქართული მრავალხმიანობის გავარდნული წარსულის ახსნა. ეს არის ამ თემათან შეჭიდების მცდელობა. ეს მოხსენება, პირველ რიგში, ეხმარება მუსიკის, ისტორიისა და კოდექტურ მესხიერების ცოდნას. ამ მოსაზრებების მოცემულ საკითხზე მორგებისა და ქართულ მრავალხმიანობაში კოდექტური მესხიერების კონცეპტუალური ნიშნით მოხსენებაში მიმოხილულია ქვეყნის ისტორია, ქართველების გამოცდილება შემსრულებლობაში და პრაქტიკის თანხლები რიტორიკა და ბოლოს, მინდა მივმართო არა – ქართველების გამოცდილებასა და იმას, თუ როგორ შეიძლება მექვიდრობითობა გამოყენება მუსიკაში.

თეორიული საფუძვლები

რა თქმა უნდა, არიან სხვებიც, რომლებიც მკვეთრად რეაგირებენ მუსიკის მიერ ისტორიის წარდგენის უნარზე. ენტონი სიგერი (Anthony Seeger, 1993), კეი კაუფმანი (Kay Kaufman Shelemay, 1998) და კეროლიან ბითელი (Bithell, 2007) რამდენიმე იმპოთაგანია, ვინც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა მუსიკის, ისტორიისა და მესხიერების შესწავლაში. მათ მსჯელობაში ძირითადი არის ის, რომ სიტონა არის არა წარსულში მომხდარი მოვლენების ცალკე აღებულებით თანმიმდევრობა, არამედ მესხიერებისა და აწმყოს სუბიექტური დაკავშირება. მეტიც, ამ დისკუსიის საფუძველს (და, ზოგადად, კოდექტური მესხიერების თეორიის საფუძველსაც) წარმოადგენს მესხიერების, როგორც ინდივიდუალური მოვლენის, სოციალური გაგება. ეს აძლევს დიდ წონას *კოდექტურ მესხიერებას*, რომლის მიზანიც არის საზოგადოებისა და იდენტურობის სიცოცხლისუნარიანობის ახსნა (Halbwachs 1992; Olick, Robbins, 1998).

რიტუალი, გახსენებები, დღესასწაულები, პოპ კულტურა და ოფიციალური ისტორიები კოდექტური მესხიერების ფორმალიზებას წარმოადგენს. აფროამერიკული მუსიკისა და ისტორიოგრაფიის საეციალისტის, მუსიკოლოგ გუერი პ. რამსეი უმცროსის მიხედვით, კოდექტური მესხიერება ფუნქციონირებს როგორც „რეზერვუარი, რომელშიც კულტურის მესხიერება არსებობს“ (Ramsey, 2003: 33). როგორც მეორე მუსიკოლოგი გაბრიელ სოლისი აღწერს, ანებისთვის უფრო მეტი „კულტურის მესხიერების მუდმივი, მყარი მატერიალური ფაქტები“ (Solis, 2007: 9); დენიელ ნიუმანი წიგნის *კონო-*

მუსიკოლოგია და თანამედროვე მუსიკის ისტორია ვიდეოგამოცემის ტერმინს მუსიკის იმანერტური ისტორია, რათა აღწეროს მუსიკის მოქმედების თავისებურება, როგორც „კრისტალიზატორისა, რომელშიც თავს იყრის, ნარჩუნდება და გარდაიქმნება დრო და მეხსიერება“ (Newman, 1993: 269).

აქამდე მუსიკა, როგორც დროითი ხელოვნება, ზუსტად არ იყო ფორმულირებული როგორც „მატერიალურ“ ტექსტი, რომელიც კულტურის მეხსიერების საფუძველია. ტრადიციული მუსიკის მატერიალიზება კოდექსიურ მეხსიერებაში, მეტად კომპლექსური და თეორიული საკითხია, რაც გვაძლავს ვიყუთ უფრო შემოქმედებითი და ვიცოდეთ მუსიკისთვის დამახასიათებელი ყველა რთული ფორმა და რიტორიკული ასოციაცია. ქართული პოლიფონიის მსგავს ტრადიციულ მუსიკაში, სადაც რიტორიკული გარემო შოაინთქმება შორეულ ისტორიაში, მე ვთავაზობთ, რომ „იმანერტური მუსიკალური ისტორია“ გამოავალდკვეთ შმობლიური ქვეყნის ისტორიიდან, მუსიკალური პრაქტიკის ისტორიიდან; ამას მნიშვნელობა აქვს მუსიკის განვითარებისთვის – მუსიკალური პრაქტიკის ესთეტიკური განვითარებისთვის.

ქართული პოლიფონია, მისი ისტორია და სიძველის მატერიალიზაცია ქართველებისთვის

ვიწყებ ქართული პოლიფონიური მუსიკის აღწერით და სტატიის ამ ნაწილს ვუძღვებ იმის ანალიზს, თუ როგორ მატერიალიზდება ქართულ პოლიფონიურ სიმღერაში წარსული, რომელსაც იგი თავის თავში ატარებს. მაგალითად, საქართველოს მიერ გადახდილი ომების შესახებ ნათლად მოგვითხრობენ ლექსები, სიმღერათა ეპიკები და რიტორიკა, რომელიც პრაქტიკას ახლავს თან. მაგრამ ნაკლებად ნათელია, თუ რა გავლენას ახდენს კონფლიქტები მუსიკალური პრაქტიკის ბუნებაზე. ეს გაურკვევლობა გვაძლევს და კიდევ უფრო მეტ პიპოთეზას წარმოშობს. როგორც არ უნდა იყოს, ეს ბუნდოვნება უფრო მკაფიო კონტურებს იძენს, როცა ჩვენ ვაცნობიერებთ ქრისტიანობის გამაერთიანებელ როლს საქართველოს კონფლიქტების ისტორიაში და მის შედეგებს მუსიკალურ განვითარებაზე.

მოაგარია გავაცნობიეროთ, რომ ქართული პოლიფონიის სამხმინი სტრუქტურა მსოფლიოს ამ ნაწილში ნამდვილად არსებობდა, სადაც მეზობლები (სომხეთის, აზერბაიჯანის და ჩრდილოეთ კავკასიის მსგავსი) მონოფონიურ მუსიკალურ პრაქტიკას მისდევდნენ. ქართველების მიხედვით, ქართული სიმღერების შესრულება ემსახურება სიყვარულის და მეგობრობის მეტაფორას; ანდერსონის გაგებით, მეგობრობა კიდევ ერთხელ განამტკიცებს ქართველ ერს „წარმოსახული საზოგადოების“ მეშვეობით (Anderson, 1991). მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული პოლიფონია არ არის სტილურად მონოფონიური მთელი ქვეყნის მასშტაბით. ქართული პოლიფონია შედგება მრავალი მუსიკალური დიალექტისგან, რომლებიც გამოხატავენ ქვეყნის რეგიონალურ განსხვავებას. თავის მხრივ, ეს გამოხატავს იმ ადამიანებს, რომლებიც დასახლებულნი არიან კავკასიის გულში, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის გზაჯვარედინზე. ამ მიზნით, ბევრი ამტკიცებს რომ ქართული პოლიფონია არის ქვეყნის მთელი არიობის დადასტურება. ეს მტკიცებულება იღებს დიდ მნიშვნელობას, როცა განიხილავთ ბოლო 2000 წლის მანძილზე, თითქმის 200 წლით გავრთიანებულ საქართველოს. უნდა ითქვას, რომ ბოლო 1500 წლის საქართველოს ისტორია, ძირითადად, არის პატარა ქრისტიანული სახელმწიფოს ბრძოლა ძღვემასოდ მეზობლებთან გადარჩენისათვის. იგი მრავალჯერ იყო დაპყრობილი, დაქვემდებებული, გაერთიანებული (Sury, 1994; Tournamoff, 1963).

ქართველთა პოლიფონიური მუსიკალური პრაქტიკა უშუალოდ დაკავშირებულია წარსულთან და გამოხატავს ამ ერის ისტორიულ და გეოპოლიტიკურ ბრძოლას. ეს უმეტესწილად კარგად ჩანს მშვიდობისა და ომისადმი მიძღვნილ სიმღერების თემატიკაში ან სახიმნო ლექსების თანხლებ რიტორიკაში, რომელიც გამოხატავს მწუხარებასა და მოღალატის გაიკეცვას – იქნება ეს კონკრეტულ

მიცვალებულის მოსახსენებელ განსაკუთრებულ ეროვნულ ღრისიხებაზე ან იქ, სადაც ყველაზე ხშირად შეიძლება გაიგონო – საღვთობებში, რომელიც თან ახლავს სიმღერებს ტრადიციულ სუფრაზე.

ამ ბრძოლის მაგალითი შეიძლება ვიპოვოთ 1930 წელს ჩაწერილ გურულ სიმღერაში – ალი ფაშა, ალილა. იგი მოგვითხრობს მე-18 საუკუნის დასასრულს აჭარის დასავლეთ პროვინციაში თურქების მიერ მოსყიდულ სამხედრო მოსამსახურეზე, რომელიც შეარცხენეს ამ დაღატაკის გამო. უნდა აღინიშნოს, რომ პირველ ყოვლისა, მრავალი ქართველი მომღერლისა და კონტრაპუნქტოლის აზრით, ღვესი, რომელიც მოგვითხრობს აღიფხვას ამბავს, არ არის ისეთივე ძველი, როგორც თავად სიმღერა. ასევე, სიმღერის პოლიფონური ფორმა არის განსაკუთრებული თავისი კონტრპუნქტული ხასიათის, კრიმინალის გამოყენების, დისონანსური აკორდებისა და სწრაფი ენერგეტიკისა და უჩვეულო ყოკალური ტექნიკის გამოყენების გამო. გარკვეულ მონაკვეთებში ის ნამდვილი ბრძოლის ველის ილუზიას ქმნის².

ცხადია, ყველა ქართული პოლიფონური სიმღერა არ ეძღვრს ასე აგრესიულად და არსებობს მრავალი განსხვავებული შინაარსისა და ტიპის სიმღერა – სახიფათო, სამოზაურო, შრომის, საღვთაწაწალო, რომელიც ასევე შეიცავს წარსულის „მონაცემებს“. შეხედოთ, სიმღერის ღვესი და ექვრადობა იმისა და კონფლიქტის ასოციაციას იწვევს, მაგრამ მისი მუსიკალური სტრუქტურა, რომელშიც შედიოდა არ არის წამყვანი ელემენტი, ყურდნობა ესთეტიკურად ტოლფასოვან სამ ხმას, რაც ტიპურია ქართული პოლიფონიისათვის.

ყველა შემთხვევაში, სიმღერის შინაარსი და სიტყვები არ არის ერთდგომი გზა, რომელიც გვხმარება გაგებით, როგორც ისმის ქართული წარსული ქართულ პოლიფონიაში. უნდა მივუბრუნდეთ ნაკლებად ხილულ მონაცემებს იმისათვის, რომ გაგვითხროს, როგორ გაღვივდა ახდენენ კონფლიქტები მუსიკალურ პრაქტიკაში და მის ესთეტიკურ განვითარებაზე.

როგორც აღრეც ვახაუთებდი, ქართულ ცნობიერებაში, თავად მუსიკალური ტრადიცია ფორმირდება ღრმად ფესვგამდგარი გრძნობებისგან, როგორც საუკუნეების მანძილზე ქართველი ერის მიერ გადატანილი დაქუცმაცებისა და კონფლიქტების შედეგისაგან (Kuzmich, 2007, 2010). იგი ორგვარად გამოედინდა: პირველი, მუსიკალური პრაქტიკა შეიძლება განეხილოთ, როგორც ტრადიციის აღორძინების ნაწილი ქვეყნის ფარგლებში. გარდა ამისა, საანსამბლო პრაქტიკა (რომელიც არსობრივად არის პოლიფონური სიმღერის ტრადიცია) იყო ამ ადგილობრივი კულტურის ნაწილი (რომელიც შეიცავდა ლიტერატურას, სახულიერო სიმღერის ტრადიციას და სხვათა შორის, ტიხრულ მინატრას) და როგორც ჩანს, განიცავდა მრავალი აღორძინებისმაგვარი მოვლენის გაღვივება. მეორე, შენახვა/დაცვის ინსტინქტი მისწრაფებს და ასახრდობს აღორძინებისმაგვარ მოქმედებებს და ამგვარად, ხსნის, როგორ ემსახურება დღესათვის მუსიკალური ტრადიცია დღეს (სხვადასხვა დამოუკიდებელ ჯგუფში გაერთიანებული ერთგული ადამიანების წყალობით, რომლებიც აწარმოებენ საექსპედიციო და საარქივო კვლევებს) 100 წლის წინანდელ სოფლის რევიონების ტრადიციას, რომელიც ასევე იყო ჩართული საარქივო/საექსპედიციო კვლევებში, რასაც თავის დროზე უძღვებოდნენ ენოზიხატთა დამოუკიდებელ ჯგუფები, რომელთა ვალიც ხალხური მუსიკის შენახვა გახლდათ.

სიმღერების ესთეტიკური განვითარება, ამდენად, საჭიროებს მათ აღქმის მემკვიდრეობის ნაწილად და ქრისტიანობა ფუნდამენტურ როლს თამაშობს ამ პროცესში. უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველომ, ძალიან ადრე, ვერ კიდევ V საუკუნეში შექმნა წმინდა ტექსტები შობილური ენაზე. სწორედ ამან ჩამოაყალიბა ქართული იდეოლოგია, რომელშიც გაერთიანა ქვეყანა, მიუხედავად მტრის უთვალავი შემოჭრის, დაპყრობების და დაქუცმაცებისა. უნდა ვიქიანოთ მხედველობაში ისიც, რომ ქართული პოლიფონური სიმღერა არ არის გაღვივდა ქართულში არის ორი სხვადასხვა სიტყვა სიმღერისა და გაღვივების აღსანიშნავად და ეს წარმოადგენს ორ განსხვავებულ ტრადიციას – ფოლკლორულსა

და პროფესიულ³, თუმცა, ეს ორი ტრადიცია ზეგავლენას ახდენდა ერთმანეთზე, მით უმეტეს, რომ დასავლეთ ევროპისაგან განსხვავებით, არ არსებობდა სასულიერო და საერო ენებს შორის განსხვავება. „საუკეთესო მაგალიტები, ამავე დროს, იყვნენ ხალხური სიმღერის საუკეთესო შემსრულებლები, რაც აისახებოდა არა მარტო სიმღერის ამ ორი ფორმის ურთიერთკავშირზე, არამედ განსაზღვრავდა სასულიერო, ანუ პროფესიული სასიმღერო პრაქტიკის ზეგავლენის თავისებურებას საერო მუსიკალურ პრაქტიკაზეც. თავის მხრივ, ამან განაპირობა ხალხური სიმღერის განვითარების ხაზი, ძალიან ნიჭიერ მომღერლებს, რომლებიც ამავე დროს იყვნენ საოცრად სულიერი ადამიანები, შექცეული ხალხური სასიმღერო მემკვიდრეობის განვითარების სტიმულირება (Kuzmich, 2010: 152). და, რა თქმა უნდა, ქართული ქრისტიანობის გამაერთიანებელი იდეოლოგიის გარეშე, აღნიშნული ზეგავლენა შეუძლებელი იქნებოდა.

ფილოსოფიური თვალსაზრისით, ქართული ეკლესია, როგორც ადრეული მართლმადიდებლური ქრისტიანობის განშტოება, უფრო ჰერეტიკითა ვიდრე რომაული კათოლიციზმით ან პროტესტანტიზმით. საგარეოდ, აღმოსავლეთ ორთოდოქსული ეკლესიის არაიერარქიულობა, ღვთისმსახურების და შიდა საეკლესიო სტრუქტურის ჩარჩოს თვალსაზრისით, უფრო დემოკრატიულ და ტოლერანტულ რელიგიად ამკვიდრებდა მას (Ware, 1993: 1-17). ქართველები საკმაოდ ხშირად საუბრობენ ღმერთზე და ქრისტიანობაზე და ამას ყოველთვის აკეთებენ განსაკუთრებული ღრმა პრაქტიკებით, განკითხვის გარეშე. ეს დამოკიდებულება გამოხატულია ღვთისადმი მიძღვნილ საღვთისმღებლოებშიც, რომელიც ყოველთვის ეძღვნება სიყვარულის უნარს. ერთ-ერთი ანსამბლის ხელმძღვანელმა საუკეთესოდ აღწერა ეს: „ტრადიცია და რელიგია საქართველოში გაიგივებულია. ამან გადაგვარჩინა. ეს ცხოვრების სტილია. ტრადიციის ეს თავისებურება გადის სიყვარულზე, სიკეთეზე, სწორედ ეს წარმოადგენს რელიგიის ფუნდამენტს“ (ინტერვიუ დათო უზნაძესთან, 2005, თბილისი, საქართველო).

შესაძლოა ეს არის ის სიძველე, რომელიც ქართული პოლიფონიაშია ჩადებული. უზნაძე აღიარებს, რომ ქრისტიანობის როლი, მრავალ იმპადახსილ საქართველოში ქვეყნის გაერთიანებაში და სიყვარულის უნარის შენარჩუნებაში მდგომარეობდა. ამან „გადაარჩინა“ ქართველები. ასე რომ, შესაძლებელია სწორედ ქრისტიანობის როლი ქვეყნის ისტორიაში არის ის, რაც გამოიხატება ქართული პოლიფონიური სიმღერით და შეიგარჩინა ქართველებისა და უცხოელების მიერ. მაღალი სულიერების მქონე ინდივიდუალები ზრუნავენ ტრადიციაზე და გაქვს შეგრძნება, რომ სწორედ ასე უნდა იყოს. ქართულ პოლიფონიურ სიმღერაში შეკავშირებულობის და გამტანობის პარადოქსულად ჩრდილოეთ დაკონტას ამერიკელები გრძნობენ მთლიანობასა და ჭრილობების მოშუშებას, რაც ქართველებს ქრისტიანობიდან აქვთ გამომუშავებული.

ნამდვილად არ არის მარტივი ამოცანა კოდექტორი მესხიერების ტრადიციულ მუსიკაში განსხვავლება. არც მუსიკა და არც მესხიერება ადვილად „წასაკითხი“. არსებობს ექვლასათვის კარგად ნაცნობი გზა, გაიგო ხალხის ისტორია მათი მუსიკის საშუალებით. მაგრამ იმის უკეთესად გასაგებად, თუ როგორ გადმოცემეს მუსიკა ისტორიას, უნდა გააანალიზო წარსულის, მუსიკის შემოქმედებისა და სხვადასხვა გამოცდილების ურთიერთზეგავლენა და შეხლო ერთ ქსოვილში მათი გაერთიანება. ამ თვალსაზრისით, მე მიმანია, რომ 1) ქვეყნის ისტორია ზეგავლენას ახდენს მუსიკალურ პრაქტიკაზე; 2) მუსიკის სტრუქტურაზე (ან ელერად კომპოზიციაზე) და 3) პრაქტიკასთან დაკავშირებულ რიტორიკაზე. მე მჯერა, შექცეული გამეერთიანებისა ის აღქმა, რომელიც აკავშირებს მუსიკის ზეგავლენის ქვეშ მყოფ უცხოელებს, ამ მუსიკის შემოქმედი ხალხის წინაპართან. ცხადია, მუსიკას გააჩნია კიდევ უარაღიერ შენაკადი, წარსულისა და შესრულების პრაქტიკის წათვლით, რომელიც კიდევ საჭიროებს შემდგომ განვითარებას იმისათვის, რომ გაევიტო, როგორ ასახავს ქართული პოლიფონია წარსულს.

შენიშვნები

¹ კოლექტიური მეხსიერების რეზერვუარზე გამოკვლევები აქვს პიერ ნორას (Pierre Nora, 1994), რომელმაც გამოიყენა ტერმინი *les lieux de memoire* (1989). მან განიხილა მეხსიერების მატერიალიზაცია (განსახიერება), რომელიც განსხვავდება მეხსიერების სიტყვაში გადმოტანის, კონკრეტულად გადმოცემის პრაქტიკისგან

² 2010 წელს საკმაოდ ცხარე კამათი მოხდა ამ მოხსენებას ამ სიმღერის ორიგინალურ შესრულებასთან დაკავშირებით, და ჩემ მიერ მისი აგრესიული ელზადობის დამოწმებას. როგორც მოთხრეს, ეს სიმღერა თავდაპირველად იყო არა საბრძოლო, არამედ ენაში შესასრულებელი – შრომის. ორიგინალური ტექსტის მოუხედავად, ზოგიერთი ქართველი დაეთანხმა ჩემულ შეფასებას მისი აგრესიულობის შესახებ. გამოითქვა აზრი, რომ ისტორიული და გამუდმებითიცვლებადი გეოპოლიტიკური სიტუაცია საქართველოში მოითხოვდა, რომ ყველა გლეხი მზად ყოფილიყო თავისი მიწისა და მოსავლის დასაცავად. ეს, რა თქმა უნდა, ხანტეტესო მოსაზრებაა და გაცილებით მეტ ყურადღებას იმსახურებს, ვიდრე მე ღაწუთმე

³ ფეოდალიზმის ხანაში, ნიჭიერ მომღერლებს გაღობის წყალობით, ნამდვილად, შეუძლოთ მიეღწიათ სოციალური მობილიზაციისთვის, როგორც ეს არის დამოწმებული ხელაშვილის ოჯახის მაგალითით (კარბელაშვილი, 1898: 61-67)

თარგმანა ნანა შარვაჭაძე

**THE TRANSNATIONAL ANCESTRY OF GEORGIAN POLYPHONY:
OTHER PRACTITIONERS OF TRADITIONAL GEORGIAN SONGS AND
NARRATIVES OF THE PAST**

The toast was to the homeland. The small group of Georgian expatriates was celebrating the end of lent in a suburban Toronto home back in 2010. Besides myself, there were two other non-Georgian at the dinner. An Uzbeki fellow married to a Georgian and a long-standing landed immigrant from Belgium. She made her contribution to the toast. While all the Georgians were acknowledging Georgia and Canada, her words only addressed Georgia. Initially, she was drawn to Georgian culture through singing the songs. She had lived in Georgia, taught there, studied there, made friends there. And despite all of this, for her, "Georgia" was felt the most through Georgian songs. Somehow, through this millennia-old oral tradition, it seemed Georgia's soul and her soul could touch each other. And so she raised her glass specifically to the appreciation of Georgian song, to the understanding they provided, and to the homeland from which they came. The rest at the table joined in appreciatively, admiring her sensitivity, respect and understanding for Georgian culture.

What this anecdote highlights are some interesting perceptions of Georgian traditional music. According to the Belgium-Canadian, the songs embody Georgia and communicate beyond words something that is essentially Georgian; something she appreciated and felt so strongly about that it encouraged her to drop her lifestyle in Toronto, move to Georgia and explore the culture there. That the toast is to Georgia, and that she frames her love of Georgian songs through the homeland further suggests the importance of the role of Georgia, its history and ancestry within the songs. This underscores the subject of my paper: the intersection between foreigners who perform a traditional music and the ancestry that that music embodies. Inspired by that sensation one occasionally has when listening to a piece of traditional music, the sensation that the music seems so old - seems to be communicating some ancient wisdoms that transcend time, space, and even cultures -- this paper is interested in how the cultural ancestry of a traditional music is experienced by the others who perform or listen to it.

In the case of Georgian polyphony, the sentiments I just described by the Belgium-Canadian are not unusual. At a Georgian singing workshop I attended in Vermont, in the fall of 2005, a number of the participants had similar responses to the music. One participant, who had been to Georgia for the first time earlier that year, yearned over the fact that histories in America were either forgotten, ignored or lost into the cultural melting pot. As she explains:

In Georgia they have a really strong sense of self and a strong sense of who they are and where they come from and this music runs so deep in their souls... it's something that can't be erased and can't be swept away and it just emanates from them as their selves... and they express it in music... and there is such a power behind it because it has hundreds and hundreds of peoples souls (interview with author, Vermont, 2005)

For this participant, singing Georgian folk songs offers "a sense of being part of that history and that culture". A number of others at that workshop looked to Georgian songs, and their association with the past, for their healing properties. It was through singing Georgian songs that another woman was able to "awaken a voice" in her that she had not heard in herself for "centuries". Perspective came to her when she was able to add

her voice to the “1000s of years of people singing these songs”, which afforded her the “revelation” of being able to “sing strongly and fearlessly and blissfully” (interview with author, Vermont, 2005).

Perhaps the music’s use of parallel movement connotes a sense of the past through its similarity with medieval music. Perhaps the stunning vibration of the unusual close harmonies elicits this sense of ancientness. Or perhaps it is the adoption and association of singing Georgian songs at *supra*, a Georgian feasting and toasting tradition that necessitates eloquent rhetoric surrounding a series of humane subjects, which in turn fosters feelings of well being, collective reflection, and social cohesion. Whatever the possible reasons, many non-Georgians feel Georgian ancestry through Georgian songs. It offers them a sense of a past that elicit feelings of being healed or grounded, of belonging, or of being connected. And such observations are based not only on the interviews I conducted at the 2005 workshop, but also on my own experiences over the past fifteen years as a member of a transnational community of non-Georgian singers that sing Georgian songs. What interests me for the sake of this paper is whether this sense of ancientness can be further explained, whether its possible to somehow uncover the ancestral past that Georgian polyphony embodies. In an attempt to tackle such a task, this paper first calls upon past scholarship in music, history, and collective memory to highlight key concepts and ideas that will help frame the analysis. In particular, I am interested in considering how music acts as a “crucible,” a “reservoir” or an embodiment of collective memory. In order to apply these ideas to the current topic at hand and to conceptualize the collective memory in Georgian polyphony, the paper then reviews the history of the country, the performance practice of the music by Georgians, and the rhetoric that surrounds the practice. Finally, I can then address the experiences of non-Georgians, and the possibility of how a music can perform ancestry.

Theoretical Overview

Of course, there are others who have already eloquently addressed the performance of history through music. Anthony Seeger (1993), Kay Kaufman Shelemay (1998) and Caroline Bithell (2007) are just some who have significantly contributed to the discussion on music, history and memory. Essential to this discussion is the recognition that history is not some singular, sequential occurrence of past events but is instead the subjective pasting together of memories from the present. Furthermore, foundational to this discussion (and to the collective memory theory in general) is the recognition that memory, while individually retained, is socially constituted. This thus places greater weight on the *collective memory*, the purpose of which is vital to the construction of identity and community (Halbwachs, 1992; Olick, Robbins, 1998).

Rituals, memorials, celebrations, pop culture, and official histories are for-malizations of collective memory. According to Guthrie P. Ramsey Jr., a musicologist specializing in African American musics and historiography, these cultural expressions function as *reservoirs in which cultural memory resides* (Ramsey, 2003: 33). As another African America musicologist, Gabriel Solis, describes it, they are the more *tangible lasting evidence(s) of cultural memory* (Solis, 2007: 9)¹. And Daniel Newman, in his epilogue to *Ethnomusicology and Modern Music History* offered the term *immanent music history* to describe the way music acts as *the crucible in which time and its memories are collected, reconstituted, and preserved* (Newman, 1993: 269).

Yet music, as a temporal art, does not exactly qualify as a “tangible” text that evidences cultural memory. And it becomes ever less tangible the further back in history we wish to observe it. It thus becomes quite an elaborate and speculative path to analyze how a traditional music embodies collective memory, forcing us to be creative and be aware of all the complex forms and rhetorical associations a music has. In the case of a

traditional music like Georgian polyphony, where the rhetoric surrounding the practice is steeped in historical references, I suggest that the “immanent musical history” must be riddled out from the history of the homeland, the history of the musical practice, and the implication these have for the musical development – for the aesthetic development of the musical practice.

Georgian Polyphony, Its History and Its Embodiment of Ancestry for Georgians

Starting off with a brief description of the structure of the Georgian polyphonic music, this section delves into the complexities of analyzing a music for the past it embodies. For instance, more overt readings of Georgia’s war-torn past are found in the lyrics, song subjects, song types, and the rhetoric than surrounds the practice. But more obscure readings actually reflect how the history of conflict affects the nature of the musical practice. Delving into these obscure readings proves confusing and speculative; however, the pieces of the puzzles seem to take more shape when we recognize the unifying role Christianity plays in Georgia’s history of conflict and the implications this had on the musical development.

Of primary importance is recognizing that the three-part structure of Georgian polyphony is actually something of anomaly in this part of the world, where neighbouring nations (like Armenia, Azerbaijan and those in the North Caucasus) practice more monophonic musical traditions. According to Georgians, singing Georgian songs acts as a metaphor for love and comradeship; and in an Andersonian sense, the resulting comradeship reaffirms a Georgian nation through an “imagined community” (Anderson, 1991). But it should be noted that Georgian polyphony is not a monolithic style that spans the country. Georgian polyphony actually comes in a multitude of musical dialects reflecting the regional differences of the land. This in turn reflects the numerous peoples who have settled or passed through the heart of the Caucasus, the crossroads between the eastern and western worlds. For this reason, many would claim Georgian Polyphony to be a testament to the country’s unity. This statement gains even greater significance when one considers how Georgia has been unified less than 200 years over the past 2000. In fact, Georgia’s history over the past fifteen-hundred years is essentially that of a small Christian state fighting for survival amongst greater powers within the Caucasus. It has been invaded, divided, allied, united and fragmented over and over again (Sunny, 1994; Tourmamoff, 1963).

Georgians’ practice of their polyphonic music is inescapably associated with narratives of ancestry and the past that reflect the historical and geopolitical struggles of this contested nation. Most overtly, these can be seen in the subject matter of songs dedicated to peace and war, and of harrowing encounters and shaming betrayal in song lyrics or the rhetoric that surrounds the performance of a song – whether that rhetoric be at a concert, a specific national commemorative event, or, where most often it would be heard, in the toast that a song accompanies at a traditional dinner.

An example of an overt reading of this struggle can be found in the lyrics of a Gurian Song, recorded in the 1930s, called *Ali Pasha Adila*. The song is about a commander from the western province of Ajara at the end of the 18th century who, bribed by the Turks, was shamed for his betrayal. A few things should be noted when listening to this song. First, according to many Georgian singers and ethnomusicologists, the lyrics, which reference the story of Ali Pasha’s shame, are apparently not as old as the song itself. Also, the form of polyphony in this song is quite extreme with its contrapuntal style, use of *krimanchuli* (yodeling technique), dissonant chords, and fast pace energy. At times, it may actually sound like a battlefield². Interestingly, despite the lyrical and sonic reference to war and conflict, the musical structure of this song, which demonstrates no prevailing melody, relies on three equal weighted voices for its aesthetic experience.

Of course, not all Georgian polyphony sounds so aggressive and there are many other songs subjects and song types – like those of love, travel, work, and of celebrating and toasting – that need to be considered when ‘reading’ for ancestry. So looking for song subjects or content about war or peace is not the only way to understand how Georgian ancestry is heard in Georgian polyphony and we need to turn to the obscure readings and in particular how conflict affected the musical practice and its aesthetic development.

As I have argued elsewhere, the musical tradition itself is built from a preservationist sentiment deeply rooted in the Georgian psyche, a result of the conflict and fragmentation Georgians as a people have had to endure over the centuries (Kuzmich, 2007: 2010). This manifests in two ways. First, the musical practice can be seen as being part of a larger tradition of revivals within the land since the nature of reoccurring invasions and conflict results in the need to rebuild and/or revive local culture. Furthermore, the ensemble tradition (which is essentially the polyphonic singing tradition) was part of this local culture (which included literature, the sacred singing tradition, and copper enamel among others) and most likely went through or was affected by many revival-like incidents. Second, a preservationist instinct ensued and fuelled revival like activity, and thus explains how the musical tradition in the capital today (which is organized by independent groups of dedicated individuals who carry out archival/field research) resembles the tradition of 100 years ago in the rural regions, which interestingly also involved archival/field research led by independent groups of enthusiasts committed to the preservation of the folk culture.

The aesthetic development of the songs thus needs to be understood as part of this legacy and Christianity plays a fundamental role in this. Very early on, Georgians had developed their own Georgian version of Christianity, with their own sacred texts translated to vernacular form by the mid fifth century. This essentially established a Georgian ideology that united the country, despite the numerous times the country would be invaded and fragmented thereafter. It must also be understood that Georgian polyphonic songs are not chants; they are not sacred music. There are different words for song, *simghera*, and chant, *galoba*, and these are two separate traditions – one vernacular and the other a highly revered profession;³ however, the two traditions could not help but influence each other, especially since there was never a differentiation between secular and sacred language that existed for example in Western Europe. “The popular saying today, that the best chanters were the best folk singers, reflects not only the relationship between the two forms of singing, but identifies how the secular musical practice was influenced by a sacred, professional singing practice. This in turn suggests an interesting path in the development of folk songs, one where highly skilled singers who were also deeply spiritual individuals would foster the growth of the folk heritage” (Kuzmich, 2010: 152). And of course, none of this influence would have occurred had Georgian Christianity not been a unifying ideology.

Philosophically, the Georgian Church as an early branch of Orthodox Christianity, is a more contemplative religion than Roman Catholicism or Protestantism. And arguably, given the Eastern Orthodox Church’s non-hierarchical structure within its service and its church structure, a more democratic, even tolerant religion (Ware, 1993: 1-17). When Georgian singers speak of God or Christianity, and they often do, it is done in a most sincere, palpable way, without judgement or moral high ground. These attitudes are reflected in their toasts to God, which is always about the ability or the chance to love. The words of one very articulate ensemble leader, Dato Udznadze, best describe it: “Tradition and religion are the same in Georgia. These are what have saved us. It’s a kind of lifestyle. This type of tradition passes on love, kindness. These are the fundamental elements of religion” (Dato Udznadze, interview with author, Tbilisi, 2005). Perhaps this is the ancestry Georgian polyphony is performing.

Udznadze recognizes Christianity’s role in Georgia’s war torn past was to unite the country and maintain

the ability to love. It is what “saved” Georgians. So perhaps this role of Christianity in Georgia’s national history is what is being played out in Georgian polyphonic songs and what is being felt by Georgians and non-Georgians alike. Given that highly spiritual individuals fostered the tradition, it makes sense that this would be so. The sense of connectedness and healing which North Americans felt in Georgian polyphonic songs parallel the unity and the sense of being saved that Georgians draw from Christianity.

It is perhaps a daring and speculative path to try and read the collective memory that a traditional music embodies. Neither memory nor music are easily read. There are more overt ways of reading the history of a people in their music but a rather powerful understanding of the music results when one tries to analyze how a music performs a history, an ancestry – especially in a transnational, transcultural context. One has to look at the interaction of a number of ways of perceiving the music and the past, and weave together some kind of understanding. In this case, I considered 1) this history of the country and its affect on the musical practice; 2) the structure (or sonic composition) of the music; and 3) the rhetoric that surrounds the practice. From this I have constructed an explanation that ties the affect of the music for non-Georgians with the ancestry of the people who originated the music. Of course, there are undoubtedly a number of loose threads, from the music, the practice and the past, that still could be used to further develop this understanding of how Georgian polyphony performs ancestry.

Notes

¹ Others who discuss the reservoirs of collective memory are Pierre Nora (1994) who applies the term “les lieux de mémoire” and Connerton (1989) who discusses the embodiment of memory which differs from the inscription/publication practice of memory

² A rather heated discussion ensued the presentation of this paper in 2010 concerning the original performance practice of this song, and my reference to its aggressive sonic quality. I was informed that the song was not originally a war song but a work song for farming. Despite the original context, some Georgians agreed with my labeling it aggressive. It was further suggested that the historical and continuous volatile geopolitical situation in Georgia would require all farmers to be prepared to defend their crops and land. It is certainly an interesting development warranting more attention than I have afforded here

³ During feudal times, skilled singers could actually gain social mobility through chanting, as is documented in the case of Khelashvili family (Karbelašvili, 1898: 61-7)

References

- Anderson, Benedict. (1991). *Imagined Communities*. London: Verso
- Bithell, Caroline. (2007). *Transported by Song: Corsican Voices from Oral Tradition to World Stage*. USA: Scarecrow Press
- Connerton, P. (1989). *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press
- Halbwachs, Maurice. (1992). *On Collective Memory*. Editor, transliter and with an introduction by Coser, Lewis A. Chicago, IL: University of Chicago Press
- Karbelašvili, Poliektvos. (1899). *Kartuli saero da sasuliero kiloebi, istoriuli mimokhiltva mghvdils (Georgian Secular and Ecclesiastical Modes, a Father's Historical Review)*. Tbilisi

- Kuzmich, Andrea. (2007). Issues of Variability and Questions of Non-Change in the Traditional Polyphonic Songs of Tbilisi Ensembles. Master's Thesis. Toronto: York Univeristy
- Newman, Daniel. (1993). "Epilogue". In Blum, Bolman and Neuman". In: *Ethnomusicology and Modern Music History*, 268-73. Urbana: University of Illinois Press
- Nora, Pierre. (1994). "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". In: *Fabre and O'Meally History and Memory in African-American Culture*. Cary, NC: Oxford University Press
- Olick, Jeffrey, K., Joyce, Robbins. (1998). "Social Memory Studies From 'Collective Memory' to the Historical Sociology of Mnemonic Practices". Journ. *Annual Review of Sociology* 24(1):105-40
- Ramsey, Guthrie. (2003). *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley, CA: University of California Press
- Seeger, Anthony. (1993). "When Music Makes History." In: *Blum, Bolman and Neuman, Ethnomusicology and Modern Music History*, 23-34. Urbana: University of Illinois Press
- Shelemay, Kay, Kaufman. (1998). *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance Among Syrian Jews*. Chicago: University of Chicago Press
- Solis, Gabriel. (2007). *Monk's Music: Thelonious Monk and Jazz History in the Making*. University of California Press
- Suny, R. Grigol. (1994). *The Making of the Georgian Nation*. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press
- Tournamoff, Cyril. (1963). *Studies in Christian Caucasian History*. Washington: Georgetown University Press
- Various Artists. N.D. Georgian Folk Songs. Guria the 1930-ies. Tbilisi: International Centre for Georgian Folk Songs. Compact Disc
- Ware, Timothy. (1993). *The Orthodox Church*. London: Penguin Books

ლიტვური ლა ანემრი შიკალური კოლონიზაცია: სოციალური პარალელი

ჩემთვის დიდი ხანია ცნობილია, რომ იაპონიის აბორიგენი მოსახლეობის აინუების (Ainu) ეოკალური ტრადიცია გამოირჩევა იმიტაციური მრავალხმიანობით. მრავალი წლის მანძილზე მქონდა სურვილი შემედარებინა აინუების მრავალხმიანობა ლიტვურ პოლიფონიურ სუტარტინესთან (*sutartinės*), რომელიც ძირითადად ვეფუნება კანონის პროცესში. თუმცა, პრობლემა ყოველთვის ქმნიდა ინფორმაციისა და აუდიონანაწერების სიმცირე.

წინამდებარე მოხსენების თემა შემთხვევით წამოიჭრა. ერთი წლის წინ კიორგესიორმა სერგეი ჩუპამ (Sergej Chupa) მოთხოვა მონაწილეობა მიმდღო მის ფილმში სუტარტინესის შესახებ. მან გამოიწვია დისკუსიაში სუტარტინესის წარმოშობის, ამ სიმღერების სხვა ხალხების ეოკალურ მრავალხმიანობასთან კავშირის, სუტარტინესში მღერიაკის გამოხატულების შესახებ და სხვ. ის ამბობდა, რომ ხელადა კავშირს სუტარტინესა და იაპონურ კულტურას შორის, ასევე სხვა მსგავსებებს. ამ ურთიერთკავშირების საპოვნელად მან იმოგზაურა იაპონიაში, გარკვეული ხნის განმავლობაში ცხოვრობდა სოკაიდოში (Hokkaido). იქ შეხვდა აინუების მუსიკის მკვლევრებს ოგიჰარა შინკოს (Ogihara Shinko) და ჩიბა ნობუჰიკოს (Chiba Nobuhiko). სოკაიდოდან გამომავალი აინუების უაპოპს (*upopo*) რამდენიმე ტექსტი და აუდიონანაწერი, რომელთაგან ზოგიერთი 1903 წელს ჩაუწერია ლიტვური წარმოშობის ანთროპოლოგ და ეთნოლოგ ბრონისლავ პილსუდსკის (Bronislaw Pilsudski) (სურ. 1, 2).

მართალია, პილსუდსკის მსოფლიოში იცნობენ, როგორც პოლონელ მკვლევარს, მაგრამ იგი წარმოშობით ლიტველია. პილსუდსკი-გინეტისების (გინიოტის) (Pilsudski-Ginetis, Giniotis) ოჯახის ფესვები მე-15 საუკუნიდან ჩანს ჯემატიას (ან სხვა შემთხვევაში – სამოგიტიას) (Žemaitija, Samogitia) ტერიტორიაზე. ოჯახის ერთმა წევრმა, ბალტრამიუს გინეიტისმა (Baltramiejus Gineitis) აიღო პილსუდსკის გვარი ტაურაგუს შემოგარენში მამულ პილსუდაიდან (Tauragė, Pilsūdai). გერეოლოგიური ხეზე განიტოტა სამი ოჯახი, ბრონისლავ პილსუდსკი-ბილევჩიუსის (Bronislaw Pilsudski-Bilevicius), პილსუდსკისა (Pilsudski) და ბუტლერისის (Butleris). პეტრას პოვილას პილსუდსკი (Petras Povilas Pilsudski), თეოდორა ურშულე ბუტლერიტე (Teodora Uršulė Butlerytė) (ბუტლერისის ქალიშვილობის გვარი) და ანტანას ბილევჩიუსი (Antanas Bilevicius) იყვნენ ჭეშმარიტი სამოგიტელები ე. ი. ჯემატიიდან. მხოლოდ მათ ერთ ბებიას ელენა მიხაილკოვსკას (Elena Michalkovska) ჰქონდა როგორც პოლონური, ისე ლიტვეური ფესვები.

პილსუდსკის ოჯახური ისტორია (სურ. 3 ა, ბ) ტიპურია ლიტვის დიდი საჰერცოგოს თავდაზნაურობისათვის, რომელმაც მე-18 საუკუნეში გაიწვია სრული პოლონიზაცია და ვერ წარმოუდგინა ლიტვის ისტორია პოლონეთთან კავშირის გარეშე. თუმცა, ისინი არ იყვნენ ნამდვილი პოლონელები და ლიტვერად საუბრობდნენ. ამგვარად, მათ მიიწვევენ ლიტვეური წარმოშობის პოლონელებად (ე.წ. *gentie lituanus natione polonus*). ასეთი ეროვნული იდენტობა დამახასიათებელი იყო მე-19 საუკუნისა და მე-20 საუკუნის პირველი ნახევრისთვის.

ამგვარად, აინუების სმოენამ ნანაწერებმა და იმ ფაქტმა, რომ ამ ეთნიკური ჯგუფის პირველი მკვლევარი ლიტვეური წარმოშობის იყო, გამიზნა ლიტვეური და აინუების ეოკალური პოლიფონიის შემდგომი კვლევის სურვალი. თავდადევ მინდა გაგავრთხილო, რომ ეს არის ზოგიერთი თავისებურების აღქმის საშუალებით ამ ორი ეფენიუმის შედარების პირველი მცდელობა. თავს არ მივიწყებ კომპეტენტურად აინუების პოლიფონიური მუსიკის სფეროში, ამიტომ, იძულებული ვარ დავეყრდნო

ცნობილ ჭეშმარიტებებსა და სხვა მეკლერების თვალსაზრისებს. შესაძლებელია, ჩემ მიერ აღქმული ეწ. „ხელაპრული“ მსგავსებების მიღმა არსებობდეს უფრო დრმა ერთობა. ამასე საუბარი ჯერ ნაადრევია. ამისთვის აუცილებელია ანების ვოკალური მრავალხმანობის გაცილებით დრმა ცოდნა და შემდგომი კვლევა.

ანების ვოკალური პოლიფონია აელენს განსაკვირვებელ პარადელს სუტარტინესთან. ამჟერად ჩვენ შეგვიძლია ვისაუბროთ მხოლოდ ტიპოლოგიურ ურთიერთობასე ამ ორ ტრადიციას შორის. მათი საერთო მახასიათებლებია ღინეარული პოლიფონიის ფორმები, სეკუნდური დისონანსები, უძველესი ტექსტები [სადაც უხვადია ონომატოპეური (ბგერწერითი) შორისდებულები], მაგალითად, ჩიტის ჭიკჭიკის მიბაძვა, წრემი მღერა, სიმღერისა და ცეკვის სინკრეტიზმი, მათი სიმღერების, განსაკუთრებით ქალთა რეპერტუარის, რიტუალური ბუნება.

1. ღინეარული პოლიფონიის ფორმები:

ა) კანონი

ლიტერუი სუტარტინეს ტრადიცია

ხმის ინტერაქციულ მეთოდზე დაყრდნობით სუტარტინე იყოფა რამდენიმე ფუნდამენტურ ტიპად: პეტროფონია, კანონი (იმიტაციური) და კონტრაპუნქტი.

კანონური სუტარტინე ვფუნება დანარჩენი ხმების მიერ ერთი და მხოლოდ ერთი მქლოდის მკაცრ იმიტაციას. ეს არის კანონი პირველადი ინტერვალით. ორი წარმოებული ხმა მოიცავს საწყის მქლოდას, რომელშიც მორე აესებს პირველს (ხმები ელერს პარადელურად, თითქმის წმინდა უნისონში ან პეტროფონიულად ერთდება) ან ერთი მღერის მორესთან კონტრასტში. ასეთ შემთხვევაში ხმებს შორის წარმოიქმნება პარადელური სეკუნდები ან სხვა ინტერვალები – სეკუნდები, ტერციები და კვარტები (Raciūnaitė-Vyčienė, 2002: 102).

ყველაზე პოპულარული ხასიმღერი სტილია კანონური სუტარტინე ტრეფინი „ტროი“ (sutar-tinės trejinės ‘threesomes’), რომელსაც მომღერლები (ზოგჯერ ჯგუფები) ასრულებენ კანონის მკაცრი დაცვით. თითოეული შემსრულებელი ერთეობა სიმღერაში მაშინ, როდესაც სხვა შემსრულებელი მღერის მქლოდის სხვა ხმას. ანუ, მორე მომღერალი ერთეობა მაშინ, როცა პირველი ჯერ კიდევ მღერის, ხოლო მესამე – მაშინ, როცა მორე მღერის და შემდეგ ისევ პირველი, მა-

ანების ტრადიცია

ანების ტრადიციული პოლიფონია არის, ღიტერის გარდა, ერთადერთი სხვა პოლიფონიური ტრადიცია, სადაც ასე ფართოდ გამოიყენება კანონური სიმღერა.

ანების ტრადიციული პოლიფონია ვფუნება შედარებით მოკლე მუსიკალური ფრაზების კანონურ იმიტაციას. კასუიკის თანახმად (Kazuyuki, 1965, 1975) ყველაზე მნიშვნელოვანია ორი კანონი: უპოპო (სრულდება წრეში დამჯდარი მოხუცების მიერ) და რიმსეს (საფერხული ცეკვა, რომელიც ძალიან იშვიათად სრულდება კანონურად).

რიმსეს (rimse) და უპოპოს შეფასებაში იმიტაცია სერიოზულ კრიტერიუმს წარმოადგენს (მაგ. 2). ამ უკანასკნელს იმიტაციურად ასრულებს სეიკოს გარშემო წრიულად დამჯდარი რამდენიმე ადამიანი, რომელიც სეიკოს თავსახურს რიტმულად აბრახუნებს (სურ. 4). ყვეულებრივ, ჯგუფს უხუცესი წვერი ხელმძღვანელობს, რომელიც სახით მის მარჯვნივ მქდომი ადამიანისკენ არის მიბრუნებული. ღიდერის ნიშნისთანავე ეს მომღერალი იწყებს სიმღერას ერთი რიტმული ნაბიჯით გვიან. ეს გრძელდება მანამ, ვიდრე ბოლო შემსრულებელი შეუერთდება დანარჩენ მომღერლებს (Jordania, 2006: 155). ანების კანონური სიმღერა შეილება იყოს ორხმანი და მტეი, ექსხმანიამდე (მაგ. 3, 4).

შინ როცა მესამე მღერის (მაგ. 1). მოელი სუტარტინესი ამგვარად სრულდება წრიულად. მხოლოდ ორი სხვადასხვა ხმა ეღერს ერთდროულად, გარდა პირველი მუხლისა, სადაც წამყვანი ხმა ტექსტს მარტო იწყებს (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2002: 118).

ტრეკინესი მრავალფეროვანია (ცნობილია მისი, დაახლოებით, ოცამდე ტიპი (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2002: 118-166; 204-205), როგორც კანონური სიმღერის სტილის, ისე შემსრულებელთა რაოდენობის მიხედვით.

ბ) ანტიფონური სიმღერა

ლიტვური სუტარტინესის ტრადიცია

სუტარტინესი არის პირობითი სახელწოდება, რომელიც არ გამოიყენება პოლიფონური სიმღერის ყველა შემთხვევაში. ამიტომ უძველეს პოლიფონურ სიმღერას მისადაგება ტერმინი **ლინგარული პოლიფონია**. ეს ტერმინი აერთიანებს პოლიფონური მუსიკის ყველა სახესხეობას, მათ შორის ანტიფონურსაც³. ლიტვის ადმოსაღელეთში ლინგარული პოლიფონიის სხვადასხვა ფორმებია **პრიმიტიული პაკაიტინესის (pakaitinės) „მონაცვლე“ საგალობლები, სიმეტრიული პაკაიტინესი, ასიმეტრიული პაკაიტინესი, უწყვეტი საგალობლები, ორი ჯგუფის ანტიფონური მღერა და სამი ჯგუფის ანტიფონური მღერა**⁴.

ყველა მონაცვლეობითი (ამებური) ჰიმნის ძირითადი პრინციპია ის, რომ ერთი ჯგუფი გალობს მთავარ ტექსტს, ხოლო მეორე ჯგუფი – მოკლე მისამღერს, გალობის შეწყვეტის გარეშე. ვინაიდან ჯგუფები მონაცვლეობით გალობენ. ამ მონაცვლეობითი საგალობლების სტრუქტურა შესაძლოა საკმაოდ მრავალფეროვანი იყოს.

პრიმიტიული მონაცვლეობითი საგალობლის სტრუქტურა ასეთია: ტექსტი 5 (4) + მისამღერი 3 (2). მაგალითად:

უპოპო სიმღერებში „მეორე კონტრაპუნქტულმა ხმამ უნდა მიბადოს პირველი კონტრაპუნქტული ხმის (რომელიც ბოლო წუთამდე არ ისმის) მუსიკალურ ფორმულას ჩვენს დასავლურ კანონებზე გაკვირვებით მოკლე ინტერვალით“ (Nattiez, 1990: 71).

„ქაღები სკიერის სახურავს ხელს რიტმულად ურტყამენ და წრიულად კანონურად მღერიან. ზოგიერთ უპოპო სიმღერას თანხლებას ტაში უწყევს, ზოგიერთი კი სრულდება უნისონოში ორი ან სამხმანი გუნდის მიერ“⁵.

ანების ტრადიცია

„იკაიე (lekaie) მიუთითებს ანტიფონურ ანუ დაძახება-პასუხის ფორმატზე. მაგალითად, *რიმსე-უპოპოში (rimse upopo)* ერთი სოლისტი და გუნდი ასრულებენ მოკლე მელიდიას. სოლისტი ზოგჯერ უძღვება ჯგუფს, რომ სიმღერა შეჩერულ შესრულებებში გადაიყვანოს. სოლისტი და გუნდი, შესაძლოა, შენაცვლონ ერთმანეთს მიღიანი მელიდიის ან მისი ცალკეული ნაწილების აღტერნატიულ შესრულებაში“ (Chiba, 2008: 333) (მაგ. 6, 7).

I წვეილი II წვეილი
(ტექსტი 5) (მისამღ. 2)

1. *Kekštas kekštelis*
..... *Tuj tuj*
2. *Až kų tu kūdas?*
..... *Tuj tuj*

I წვეილი II წვეილი
(ტექსტი 5) (მისამღ. 3)

1. *Nepernešioja*
..... *Dobile!*
2. *Mana kojalas*
..... *Dobile!*
3. *Kamašelių*
..... *Dobile!*

სიმეტრიულ პაკაიტინესში ორივე მელოდის სეგ-
მენტი თანაბარი ხანგრძლივობისაა. სტრუქტურა:
ტექსტი 6 + მისამღები 6. მაგალითად:

წვეილი II წვეილი
(ტექსტი) (მისამღ.)

1. *Ašėjau, keliavau*
..... *Ai ciuta, da ciuta*
2. *Viešuoju keleliu*
..... *Ai ciuta, da ciuta*
3. *Su didžiu vargeliu*
..... *Ai ciuta, da ciuta*

სიმეტრიული პაკაიტინეს სიმღერები ბევრი არ
არის და მათი შესრულების მანერა საკმაოდ გან-
სხვავებულია (მაგ. 5).

ისინი ახლოს არიან სუტარტინეხთან. იაღვიგა
ჩიურლიონიტეს (Jadvyga Čiurlionytė) აზრით, ამებუ-
რი სიმღერის უძველესი ტიპი „შესაძლოა სუტარ-
ტინესის პროტოტიპად მივიჩნიოთ“ (Čiurlionytė,
1969: 257).

მკვლევრისეე აზრით, ამებური სიმღერის სხვადა-
სხვა ტიპებმა „დიდი როლი შეასრულეს სიმღე-
რების სტროფების გაერთიანებაში“ (Čiurlionytė,
1969: 260).

გ) კონტრაპუნქტი

ლიტვური სუტარტინესის ტრადიცია

სუტარტინესის ტრადიციაში კონტრაპუნქტი სხვადასხვანაირად ელინდება. მე მიმაჩნია, რომ ზოგიერთი მათგანი, შესაძლოა, ტიპოლოგიურად იყოს დაკავშირებული მსგავს მოვლენასთან აინების ტრადიციაში. ერთი მაგალითია **დევეინეს (dvejines) ორხმანობა სამხმანობაში (სამი ხმის კონტრაპუნქტი)**. ეს სახელწოდება ზუსტი არ გახლავთ, და არ ასახავს მხოლოდ *დევეინესის* – კონტრაპუნქტული პოლიფონიის თავისუფალი ფორმისთვის დამახასიათებელ პარმონიას, ისევე, როგორც ერთი და იმავე ტექსტის განმეორებას სხვადასხვა ხმაში. ამ ტიპისთვის სამი ხმაა განსხვავებული და არა ორი (მაგ. 8).

ვოკალური სუტარტინესის კიდევ ერთი ჯგუფია **კოლექტიური სუტარტინესი**. ტრადიციული და ჯგუფური სუტარტინესისაგან განსხვავებით მას 4-დან 20-მდე მომღერალი ასრულებს ჯგუფურად. თითოეულ შემსრულებელს თავისი ხმის პარტია აქვს; ეს არის სიტყვებისა და მუსიკის გარკვეული ფორმულა, რომელიც ხშირად და გაუწერებლად მემორდება. ტრადიციულ სუტარტინესში უხვადაა სექუნდური ინტერვალები, ხოლო სუტარტინესში ხშირად ისმის აკორდები, რომლებიც ზუსტად შეესაბამება ჩვეულ ევროპულ პარმონიას (მაგ. 9). და მაინც, კოლექტიურ სუტარტინესში ხშირად ისმის აკორდები, რომლებსაც ვერ მივიჩნევთ სრულიად ახალი განვითარების შედეგად. ეს არის უნიკალური მრავალხმანი ბურდონულ-ოსტინატური ნიმუშები. ზოგიერთ სუტარტინესში ესევედებით განსაკუთრებულ არქაულ მუსიკალურ მანერას, რომელსაც მომღერლები უწოდებენ „კოიოლს“ და არა სიმღერას (მაგ. 10). ესევედებით არქაული არტიკულაციისა (დამოუკიდებელი, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ტექსტები, რომლებიც მჟორდებიან შერწყმულ სიმღერებს) და ცალკეული სხმების მიერ შესრულებული მკაცრად ორგანიზებული რიტმების თავისებურ ნარეკსაც.

აინების ტრადიცია

აინების ზოგიერთი ჯგუფის ვოკალური ძანრი შეიცავს საცეკვაო სიმღერებს, სადაც ორი ან სამი მულოდია ერთდროულად სრულდება ხოლო სახალდისი ტრადიციაში არის საცეკვაო სიმღერის ერთი ტიპის, სადაც ორი მულოდია სრულდება ისე, როგორც **ჯოჯი** (Chiba, 2008: 333). ამტკიცებენ, რომ *უპოპები* (სიმღერები, რომლებიც დამჯდარ მღერამარეობაში სრულდება) არის კონტრაპუნქტული ან გალობაზე დამყარებული პოლიფონური მუსიკის ვოკალიზებული ფორმა⁶ თუმცა, კარლო ფორლივეზი (Forlivesi) სხვაგვარად ფიქრობს. მას მიაჩნია, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისში პოლიფონიის კონცეფცია განისაზღვრებოდა მხოლოდ დასავლური მუსიკის მიხედვით და ამ ტერმინით ხშირად კონტრაპუნქტს წაანაცვლებდნენ. ეს ნამდვილად არასწორია, ვინაიდან პოლიფონია ზოგადად გულისხმობს ორი ან მეტი გამოკვეთილი მელიდიური ხაზისგან შემდგარ მუსიკას, ხოლო კონტრაპუნქტი არის ამ მელიდიური ხაზების გამოყენების კომპოზიციური ტექნიკა (Forlivesi, 2004: 80). აინების მუსიკის მამაკაცების მიერ შესრულებული ნიმუშებისთვის ფორლივეზი ქმნის სპეციალურ ტერმინს *განერკობილი პოლიფონია (extended polyphony)*.

2. სეკუნდური დისონანსები

ლიტერუი სურტარტინესის ტრადიცია

პოლიფონიური მუსიკის როგორც ვოკალური, ისე ინსტრუმენტული ტრადიციების ერთ-ერთი ყველაზე მეტად დამახასიათებელი თვისებაა სეკუნდაზე დაფუძნებული პარმონიებისა (მაგ. 11) და კომპლემენტარული რიტმების (მაგ. 12) ხშირი (უპირატესი) გამოყენება. ხალხური მუსიკის ლიტველი შემსრულებლები, *სურტარტინესის* მუსიკალური აზროვნების კონტექსტში სეკუნდას სამართლიანად მიიჩნევენ არა დისონანსად, არამედ კონსონანსად.

აინების ტრადიცია

დისონანსური სეკუნდური ინტერვალები გამოარჩევენ აგრეთვე აინუს ზოგიერთ სიმღერას (Jordania, 2006: 157) (მაგ. 13, 14). რასაკვირველია, სეკუნდური დისონანსები ისევე გავრცელებულია აინუს პოლიფონიაში, როგორც ლიტვერ *სურტარტინესში* ამასთან, ზოგიერთი განსხვავების მიუხედავად, იოსებ ჟორდანიას თანახმად, „კიოლოლოური მსგავსება უფრო განსაკუთრებულია აინუს პოლიფონიასა და ლიტვერ *სურტარტინესის* შორის, ვიდრე განსხვავება, ორივე პოლიფონიური ტრადიციის ორი ყველაზე მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ელემენტის – (1) კანონური სიმღერისა და (2) სეკუნდური დისონანსების ფართო გამოყენების გამო“ (Jordania, 2006: 250).

3. არქაული დექსები ხშირი ბგერწერითი (ონომოტოპური) შემახილებით

ლიტერუი სურტარტინესის ტრადიცია

დამახასიათებელი ნიშნებია არქაული მისამღერების სიჭარბე და მრავალტექსტიანობა: კონტექსტუალური მნიშვნელობის მქონე და არმქონე (ონომოტოპური) სიტყვების ერთდროული შესრულება. მეტი ყურადღება ექცევა არქაულ მისამღერებს, რომლებსაც *სურტარტინესში* მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. ეს სემანტიკური მნიშვნელობის არმქონე მისამღერები ონომოტოპური შორისდებულებისგან შედგება.

ისინი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია *სურტარტინესის* რიტმისთვის. ასეთი ონომოტოპური სიტყვებია: *ტადეუო, ნიუტო რუტო, ტატატო, სიულო სიულინგელა, დუნო, რიტიტატატო, დაუტუო, ტუტო ბე ტუტო* და სხვ.⁸ ძალიან ძნელია იმ სიტყვების მნიშვნელობის გარკვევა, რომლებსაც ხშირად ვხვდებით ლიტვერ *სურტარტინესში*: *რიმო რიმო ტუტო / რიმო რიმო ტუტო / სურტარტინესი*

აინების ტრადიცია

ბევრი ძველი სიმღერა შეიცავს განმეორებადი აზრის მქონე ტექსტს⁹, მაგალითად, *უპოპო სა-ოი*. დექსის – *სა-ოი სა-ოი პო, პუ-უა სა-ოი*, თარგმანა ზუსტად შეუძლებელია, მაგრამ შინაარსის გაგება – შესაძლებელია: „იმდერე ეს სიმღერა ხმა-მაღლა“. განმარტება: ეს არის *ფუშეო უპოპოს* ერთ-ერთი „ძველი სიმღერა“, რომელიც აღმოსავლეთ პოკაიდოში იმღერება. დექსის აზრი გაუგებარია¹⁰.

/ სურარიელაჲ. განმარტებები: რიმა, შესაძლოა, ნიშნავდეს სერიოზულობას, დამშვიდებას, სიწესრის ან ზოგჯერ: რიმა (მუსიკალური აქცენტით განიხირობებული გრძელი ხმოვანი) – სიმშვიდე, გარითმეა, ფიქრი, გარითმის დროს; ტუტო – უნდა აღნიშნავდეს ტუტუოტის, სტვირის, საყვირის ან სურარტინესის შესრულებას, ასევე გაბმულად ყვირილს (გელის, ბატის ან წეროს მსგავსად დაყვირებას); სურუ-ტუოტი – ბუკის კვრას, შეთანხმებას ან მღერას; ტუტუოკლეს და მსგავსი სიტყვები გვ. სკელუნიანი ნიშნავს – ლიტერატურულ მრავალფეროვან საღამურებს, ხოლო სურარიელა – შეთანხმების მიღწევაზე, ინსტრუმენტის აწყობისას, პარმინიზებული ან საერთო თანხმობით (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2006: 6-14, 10).

4. ჩიტების ჭიკჭიკის მსგავსი მღერა

ლიტერატურული სურარტინესის ტრადიცია

ძველი მომღერლები სურარტინესის სიმღერებს ჩიტების ხმოვანებას აღარებდნენ, ამბობდნენ, რომ სიმღერა ჰგავდა წეროების წამოყვირებას¹² ან გედების ხმას¹³. ხშირად სურარტინესს აღწერდნენ, როგორც წიწილების წიწიწის ანუ იმის ნაცვლად, რომ ეთქვით, ქალები მღერაინო, ამბობდნენ ქალები კუდეკუოია (kudekuaia)¹⁴, კუდეკუოია (kudekakuoia)¹⁵, კუოია (kudoia)¹⁶, (ეს ზმნები სინონიმები სხვადასხვა დიალექტზე და ნიშნავს წიწიწის ან კაკანის ქათმის მსგავსად) (Račiūnaitė-Vyčinienė, 2002: 266-267). შესაძლოა წიწიწი ასოცირდებოდეს ხმის „ხტუნესთან“ ან რხევის შობაგვდილებასთან, ე.ი. თითოეული ბგერის სიმაღლის აქცენტირებ-ბასთან (ნრდილო-აღმოსავლეთ სურარტინესის მფლობელთა ახასიათებს ფაფაგების მსგავსი მოდულაცია. ზოგიერთი მკვლევარისაზრით ბირზაის (Biržai) რაიონში სურარტინესის მფლობელობა განიცადეს დაიდოტეს (daudytės) გრძელ ხის საყვირებზე შესრულებული ბგერის სიმაღლის ბუნებრივი პრობლემისა). შესაძლოა წიწილების წიწიწი წარმოიქმნა არა მარტო ხმების ფართო ინ-

ანების ტრადიცია

უპოპოს ბგერები შეთანხმებულია სიტყვა უპოპოს ვტიმოლოგიასთან – ჩიტების ხმაშავალი ჭიკჭიკი (Jordania, 2006: 155).

აინუს ხალხის ტრადიციაში არის მრავალფეროვანი რიმპე (ცეკვები, რომლებიც ახდენენ სხვადასხვა ფრინველების, ცხოველების ან მწერების მოძრაობის იმიტაციას. ამ ცეკვების თანმხლები სიმღერები ხშირად წარმოადგენს მათ მიერ გამოცემული ხმების მიმატებას.

როგორც ნობუკიკო ამბობს, ჩიტების მიმატებელ ცეკვებში ქალები ტრედისა და ფალცეტის გამოყენებით ასევე იმიტირებენ ჩიტების ხმაინობას (Chiba, 2008: 333).

„თუ ვისაუბრებთ მსოფლიო ხმებზე არსებობს აშკარა განსხვავება ზუზუნსა და ბზუნის შორის (სარუ დიალექტზე). ტერმინი ზუზუნი (ლიტერ. – ხმა) გულისხმობს აღამიანების, ფრინველებისა და სხვა ცხოველების, აგრეთვე ისეთი ინსტრუმენტების ხმაინობას, როგორიცაა ტონკორი (tonkori) – ღოჭრინასა და დასავლური ეოლინოს მსგავსი (სიმებიანი) საკრავი“¹⁷.

ტერეალზე „ხტუნეით“, არამედ სხედასხვა ტექსტების (მნიშვნელობადაკარგული ტექსტი და მისამღერი) დიაფონიური ქდერითაც. *სუტარტინესის* მნიშვნელოვანი თითქმის ვერ ახერხებს ტექსტის გარკვევას. დროთა განმავლობაში *სუტარტინესმა* დაკარგა მნიშვნელობის ესთეტიკური სიამოვნების მინიჭების უნარი. ხალხმა დაიწყო მგალობლების მასხარად აღდგება. „როდესაც მათ დასცინოდნენ, ისინი იწყებდნენ ქათმებით კრიასს, შემდეგ მღეროდნენ როგორც ერთი“ – ევება ე. იანა-ვიჩიენე (Janavičienė, დაბ. 1841 წელს). სტასის პალიულის (Stasys Paliulis) წერდა, რომ განსაკუთრებული პაროდიაკი შეიქმნა, სადაც დასცინოდნენ მგალობლების ქათმებით კრიასს. ქალები დიალოგში ჩაებმებოდნენ, თითქმის ქათმები იყენენ და „კრიახობდნენ“ სიმღერას: *ჩია ტაეო, ჩია მანო, სუდესიმ აბიეიუ – ბუს ტიკ მუსუ დოიეუ* (ეს შენია, ეს ჩემი, ორივე დადე) (Paliulis, 1984: 93) (მაგ. 15).

5. წრეში მღერა

ლიტერული *სუტარტინესის* ტრადიცია

აინების ტრადიცია

აპლინკუი, აპლინკუი გიედოტი (Aplinkui giedoti) ნიშნავს *სიმღერა (სუტარტინესის) წრეში, სიმღერა წრიულად ანუ ისეთ შესრულებას, როცა ერთი მომღერალი იწყებს, სწრაფად უერთდება მეორე მომღერალი, შემდეგ მესამე და ასე. მიყოლებით, წრიულად*“.

ასკრიტა (არს. სახ., მხოლ. რიცხვი) არის სამმაგი *სუტარტინესის* აღმნიშვნელი ცვლადი ტერმინი, რომელიც ნაწარმოებია ზედასართავი სახელიდან „მომრეკავლები“. თავად მუსიკის ქდერადობა ქმნის ისეთ შთაბეჭდილებას, თითქმის იგი უსასრულო წრეზე ტრიალებს.

აღბათ, ამან იჭონია გაგებენა იმაზე, თუ როგორ „შლიან“ მომღერლები სიმღერას წრიულად (სურ. 5). შესაძლოა, *სუტარტინესის* შესრულება (მომღერლების წრიულად დადგომა) განაპირობა მისმა ღია, თითქმის, უსასრულო ფორმამ (ერთი აგროვებს სიტყვებს და შეუძლია შეაგროვოს მათი

ქალები სხედან სკიერის გარშემო, ხელით არტყამენ სკიერის თავსახურს და ასრულებენ სიმღერას წრიული კანონით (სურ. 7)⁹.

ნებისმიერი რაოდენობა“).

სუტარტინესის მუსიკაში დასაწყისი უდრის დასასრულს (მსგავსი კონცეფცია არის აინების ეოკალურ ტრადიციაში: მას ვერ განვიხილავთ ვერც ლიტვის მეზობელ – ფინო-უნგრულ და ვერც სლავურ პოლიფონიასთან კავშირში). *სუტარტინესის* ქორეოგრაფიაში შეგვიძლია გამოვყოთ ილეეთის რამდენიმე ტიპი. ერთ-ერთია წრეში სიარული. *სუტარტინესის* წრეში სიარულის ქორეოგრაფიას აქვს ბევრი ვარიანტი: ცეკვა შეერთებული მკლავებით ან ავარსკვლავისებურად²⁰ შეერთებული ხელებით (სურ. 6). ერთმანეთის უკან სიარული პერიოდულად მიწაზე ფეხის დარტყმით და ა.შ.

6. სინკრეტიზმი: სიმღერა-ცეკვა-მუსიკა

ლიტვეური *სუტარტინესის* ტრადიცია

ლიტვეურად ტერმინი *ტუტავიმას* (*tutavimas*) ნიშნავს *საყვირში ჩაბერვას*, სხვადასხვანაირ შეხრულებას – ჩასახური ინსტრუმენტის ჩაბერვით და *სუტარტინესის* მღერითა და ცეკვით. ზმნა *გიედიოტი* ნიშნავს *სუტარტინესის* (ან საგალობლის) *სიმღერას*, *ტრელით მღერას*, *გალობას/ჰიკი-ჰიკს* ან *სალაშურის/სტეირის დაჯერას*.

აინების ტრადიცია

აინების ენაზე *რიმსე* ნიშნავს ცეკვას და საცეკვაო სიმღერას. ამ სიტყვის პირველადი მნიშვნელობაა „ფეხების ბაკენი“. ფიქრობენ, რომ იგი წარმოიშვა შელოცვის მსგეღელობისგან: როდესაც ცუდი რამ მოხდებოდა სოფელში, ხალხი ჩამწკრივებული დადიოდა ფეხების ბაკუნითა და ხმლების ქნევით. არსებობს *რიმსეს* ორი სახეობა: ერთია გარკვეული სტილით ცეკვა მკაფიო ილეოების გარეშე. ამ ცეკვისთვის არსებობს საში ტიპის სიმღერა. პირველი ტიპი, როდესაც *იუკაი* (*წინამძღოლი*) მღერის და დანარჩენებიც ყვებიან; მეორე ტიპი – ორი ჯგუფი ერთმანეთს უმღერის და მესამე ტიპი – უნისონო სიმღერა. *რიმსეს* კიდევ ერთი სახეობაა ცეკვა ცხოველთა მოძრაობებით²¹.

სახალისზე გაერცეღებულია კოლექტიური რეპერტუარი სახელწოდებით *ჰესირი* (*heciri*) ან *ჰესირე* (*hecire*), რომელიც არ განსხვავდება საცეკვაო სიმღერებისა და ჯდომით შესასრულებელი სიმღერებისაგან ან, ზოგადად, სიმღერისა და ცეკვისაგან. თუმცა ტერმინი *ჰესირი-იუკარა* (*heciri-yukara*) შეიძლება გამოვიყენოთ მხოლოდ სიმღერების აღსანიშნად²².

ზოგიერთი სიმღერა თან ახლავს ცეკვებსა და თამაშებს. ბუერი ცეკვა წარმოადგენს ფრინველებისა და ცხოველების მოძრაობების იმიტაციას²².

7. რიტუალური ბუნების სიმღერები

ლიტერუი სურტარტინესის ტრადიცია

სურტარტინესი სრულდება შრომის პროცესში, ქორწილებსა და კალენდარულ ფესტივალებზე. ბუერი მათგანი უკავშირდება სადღესასწაულო რიტუალებს.

მაგალითად, ჭვავის მოსავლის აღების შემდეგ ქალები ჩაარბობენ ნამღლებს ჭვავის ძნაში; სახით მზისკენ მიბრუნებულები სხედან და სურტარტინესის სიმღერით, მადლობის ნიშნად, თავს ხრიან მზის წინაშე წარმატებული დღისათვის. (როგორც კი მზე დაიწყებს ჩასვლას, ქალები წინ დაიწყოებენ ჭვავის ძმებს, შიგ ნამღლებს ჩაარბობენ, სახით მზისკენ მიტრიალდებიან და გაალობენ სურტარტინესს, მზეს მადლობას უხდიან კარგი დღისთვის. ისინი სხედან ხელნაჭიდებულები, უცვრებენ მზეს და აქეთ-იქით რწყით გაალობენ, ვიდრე მზე საბოლოოდ არ ჩავა“ (ასე აღწერდა კაროლინა სტატუელევიჩიენე (Karolina Statule-Vičienė) საუღალა სადინა სურტარტინესის გაალობას²³.

8. ძირითადად, ქალთა სასიმღერო ტრადიცია

ლიტერუი სურტარტინესის ტრადიცია

როგორც რესპონდენტები ამბობენ, სურტარტინესი უფრო სწორად ქალები ასრულებდნენ. მამაკაცები მხოლოდ ჩასაბერ და სიმების ინსტრუმენტებზე უკრავდნენ (გარდა განსაკუთრებული შემთხვევებისა). უძველესი კავშირი ქალებსა და სიმღერას შორის მკაფიოდ არ არის ახსნილი და უფრო სიღრმისეულ განხილვას საჭიროებს.

ამ მოვლენის ფესვები მატრიალქატის პერიოდში უნდა ვეძებოთ. მიწათმოქმედი ხალხების მხოლოდ-მსხედველობით, ქალების სიმღერას განსაკუთრე-

აინების ტრადიცია

როგორც ი. კუდობერა (Kudobera) ამბობს, უბაო სიმღერები საწესწვეულებო სიმღერებია (იაპონურად მატსური-ნო უტა (matsuri-no uta) (Majewicz, 1983: 115).

თუმცა, ყოველდღიურ სიმღერებსაც კი აქეთ სასულიერო და არა საერო მნიშვნელობა. „საგალობლები, როგორიცაა კარ უბაო (სრულდება საკეს გამოსდის დროს) და იუტა უბაო სიმღერები (სრულდება საქონლის გარეკვის დროს) არ არის შრომის სიმღერა. ისინი უფრო მაგიაზეა ორიენტირებული, ვინაიდან მათ ასრულებენ ბოროტი ძალებისგან თავდასაცავად“ (Tanimoto, 1999: 283) (სურ. 8).

აინების ტრადიცია

გავრცელებულია აზრი, რომ უბაოს ძირითადად ქალები ასრულებენ (სურ. 10). „უბაოს შესრულება იწყება, როდესაც მამაკაცები განისხა კურთხევილიდან მოტანილ სკიერის სახურავს სარიტუალო ცერემონიის შემდეგ გადასცემენ ფუჩის მოხუც ქალბატონს“²⁴. თუმცა, როგორც ფორლევიზი ამბობს, 1929 წლის ჩანაწერებში არის მამაკაცთა მიერ შესრულებული სეითი მოკლე მაგრამ საკმაოდ განვითარებული პოლიფონიური ნიმუში. ის განმარტავს, რომ დაახლოებით 1 წე-

ბული მნიშვნელობა ენიჭება.

ქაღები განსაკუთრებით უძველეს სურტარტინებს ასრულებდნენ (სურ. 9). ცნობილია, რომ ცვეკვაში კაცებიც იღებდნენ მონაწილეობას. თუმცა ასეთი ფაქტები შწირია და შედარებით ძველი პერიოდის სურტარტინებს უფრო ეხება²⁴. ქაღებიცა და მამაკაცებიც (4-10 ან ზოგჯერ 20-მდე მომღერალიც კი) ასრულებენ კოლექტიურ სურტარტინებს.

ჩემ მიერ მოყვანილი ზოგიერთი ანალოგია, შესაძლოა, უნივერსალური იყოს და თანაბრად ახასიათებდეს როგორც ლიტვურ და აინების, ისე სხვა ქვეყნების ფოკალურ მრავალხმიანობას (მაგ. ქალთა რეპერტუარის სივრცე, რიტუალური წარმოშობის სიმღერები, მუსიკის, ცვეკვისა და პოეზიის სინქრონიზაცია, ჩიტების ჰიკაიკის მსგავსი სიმღერა და სხვ.). სინამდვილეში არსებობს კიდევ უფრო მეტი აუხსნელი მსგავსება, მაგ. ორივე ტრადიციაში ცნობილია ხუთსიმიანი ციტერნის (cittern) მსგავსი ინსტრუმენტი: ლიტვურად *კანკლეს* (kanklės, სურ. 11, 12) გამოიყენება მხოლოდ მრავალხმიანი სურტარტინების დასაკრავად) და აინების ტრეკორი (ტრეკორი, სურ. 13, 14). თუმცა, ეს დაკვირვებები შემდგომი, სიღრმისეული კვლევის მხოლოდ დასაწყისია.

მოხსენიებულ ლიტვურ და აინურ ფოკალურ ტრადიციებს შორის არსებული განსხვავებებისა (განსაკუთრებით ბუერის წარმოქმნასა და არტიკულაციის არეალებს შორის), მათ შორის ნამდვილად არსებობს უძველესი საერთო შემოქმედებითი პრინციპები (რომელთაგან ზოგიერთი, უდავოდ, უნივერსალურია და დაფიქსირებულია არაქული ტრადიციების მქონე მრავალ კულტურაში). უმოთხრობის მსგავსება არის ხმების კანონური (იმიტაციური) ორგანიზაცია. ამიტომ, მინდა დავებრუნე თავად „კანონის“ კონცეფციას. საზოგადოდ, ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურა ლიტვურ სურტარტინებს (ტრეკინებს) განიხილავს, როგორც კანონურს ან, უბრალოდ, როგორც კანონებს (ეს ტერმინი ასევე მიესადაგება აინების მრავალხმიანობას). სინამდვილეში ტერმინი „კანონი“ მუსიკოლოგიაში გვიან გაჩნდა. მე-15-16 საუკუნეებამდე მას არ ეყენებდნენ. ამ კონცეფციის გენეზისი საკმაოდ რთულია და ასახავს განვითარების სხვადასხვა ეტაპს. ვეროპულ პროფესიულ მრავალხმიანობაში უსასრულო კანონური იმიტაციის იდეას სხვადასხვა სახელწოდებით მოიხსენიებდნენ – *rota, rondel* – ინგლისურად: *radel* ან *ბორბალი* გერმანულად, *rottrula, caccia* – იტალიურად და *chasse, chase* ფრანგულად. ბოლო ორი ტერმინი შესაძლოა აღნიშნავდეს ნადირობას, ღვებას, ფეხბურთს მიჰყვას ან რბოლას. ასეთი დასახელებები მკაფიოდ გუხავავენ კანონის სტრუქტურას (ერთი ხმა, თითქმის, „ნადირობს“ მეორეზე). ხალხური მომღერლები კანონს აღწერენ სურტარტინების მსგავსად: „პირველი ამბობს – მე ვარ წინამძღოლი, მეორე ამბობს – მე შენ მოყვები“²⁵. „II ხმა თავიდან პოლიმედი მისდევს I ხმას“²⁶. კანონის პრინციპს მსგავსად აღწერენ სამხრეთ რუსეთში, რომელიც ცნობილია ფოკალური და ინსტრუმენტული პოლიფონიის ძლიერი ტრადიციით. ობერტონულ საღამურზე დაკრის ტერმინოლოგია ასევე ასახავს იმიტაციის პრინციპს: „მიუერე და მომეცე, იგივე გაიმეორე“ (Иванов, 1993: 63-64). აქ სწავლების ტრადიცია შეესატყვისება კანონის ლოგიკას: „მიმოხილეთ უკან მაკვებიან წინამძღოლს და იმეორებენ ზუსტად იგივეს“ (Иванов, 1993: 52). ეს გავარტყმის ლიტერული პოლიფონიური მუსიკის *სკუდუჩიას* (skudučiai) მრავალფეროვანი საღამურის შესვლის პრინციპია²⁷. საკმაოდ ხშირად, მიმოხილი პარტია ახდენს რიტმულ მოტივების დუბლირებას უბრალო ან კონსერვურ კანონში.

კანონის პრინციპი არსებითია პერმელების (Komi, Perm, კომის ასხრ) ჩასაბერ ინსტრუმენტზე *პელანზე* (peliani) დაკრის ტრადიციაში. დამკრელი წყვილების როლები მკვეთრადაა გამოჯნული:

თის ხანგრძლივობის ეს ნიმუშები მცირე (მაგრამ სანერგესი) განსხვავებით, ერთი სემანტიკური ოჯახიდანაა. ამავედროს, ისინი, შესაძლოა, აღმდნენ, როგორც „რთული“ ინოვაციური ელემენტები და ამის გამო გაშლილდნენ მათ ყურადღება არ მიაქციეს (Fortivesi, 2004: 79).

ერთი იწყებს ჩაბერვას, მეორე – მიჰყვება; ერთი – „ამბობს“, მეორე – „პასუხობს“²⁹. „დევისს“ კანონური პრინციპი ასევე ახასიათებს სამხრეთ რუსეთის მრავალფეროვანი საღამურის *კუგელის* (kugliki) დაკრის ტრადიციას. „ისინი, ვინც ჩაბერავენ, მიჰყვებიან მათ, ვინც უკრავს ჯღერთან საღამურზე და რომლებიც ნახევარი ნაბიჯით უკან ჩამორჩებიან. მათი სუნთქვა უპირისპირდება მოთავარი ჩამბერების სუნთქვას“ (Величина, 1993: 80). ანალოგიური პრინციპი შეიმჩნევა აფრიკულ მუსიკაშიც, მაგალითად უგანდაში (ადამისაველი აფრიკა) ქსილოფონზე დაკრა ხდება შემდეგი პრინციპით: მეორე მუსიკოსი შედის პირველისგან „ნახევარი ნაბიჯის შეყოვნებით“ (Kubik, 1988: 28)³⁰. გადაჯვარედინებული რიტმის (*kreutzerhythnik*) ეს პრინციპი აფრიკაში ახასიათებს როგორც დასარტყამ, ისე ჩასაბერ ინსტრუმენტებზე დაკრას, ზოგჯერ მღერისაც³¹.

ამ უკანასკნელი შემთხვევიდან ჩანს, რომ კანონის გამომდინარეები („უფრო სისხან“ სწავლა და სხვ) ახდენენ სხვადასხვა პოლიფონური ხმის ორგანიზებას მრავალ პოლიფონურ ტრადიციაში, ე.ი. ასრულებენ მათი კოორდინირების ფუნქციას (თუმცა, ეს უკანასკნელი არ შესატყვისება თანამედროვე კანონის, როგორც პოლიფონური მუსიკის ფორმის, კონცეფციას). უნდა ითქვას, რომ საწყისი იმიტაციის პრინციპი (განმეორება, უფროსის მიბაძვა, მესიერება) არის ნებისმიერი ქმედების (დაპარაკის, მუშაობის, ცეკვის, სიმღერის, ინსტრუმენტზე დაკრისა და სხვ) სწავლის უნივერსალური საშუალება.

ბევრ ეთნომუსიკოლოგს მიაჩნია, რომ კანონი პოლიფონიის ერთერთი ყველაზე ძველი ფორმაა. აღსანიშნავია, რომ ის განსაკუთრებულად იშვიათი მოვლენაა ჩინეთის, აფრიკის, ინდონეზიისა და ოკეანისთვის. მიიწვევს, რომ პოლიფონიის არქაული ფორმები ოდესღაც უფრო გავრცელებული იყო, მაგრამ შემდეგ მოხდა მათი ლოკალიზაცია გეროპის გავლენისაგან დაზოგბულ რეგიონებში. განსაკუთრებულ გაკვირვებას იწვევს ის, რომ გეოგრაფიულად დაშორებულ ყველა რეგიონის აგრეთაინებს საერთო პოლიფონური პრინციპები. როგორც პ. კოლერი (Collaer) ამბობს ისინი გავფიქრებინებენ, რომ სხვადასხვა ერების მუსიკალური აზროვნების ჩამოყალიბება ერთდროულად მოხდა (Collaer, 1960: 52).

ამასთან, უცნაურია, რომ კანონის (იმიტაციური) პრინციპების კონცენტრირება მოხდა ერთმანეთისგან ძალიან დაშორებულ ლიტვისა და აინების პოლიფონურ ტრადიციებში. გარდა ამისა, ორივე ტრადიციაში არსებობდა პოლიფონური სიმღერების შესრულების პროფესიული თვალთახედვა – ვერაინ (მოუხედავდ ნიჭისა) შესაძლო ამ ხელოვნებაში ფეხის მოკიდება. სინამდვილეში, ლიტვურ ტრადიციაში არსებობს ჩანაწერები, რომ „ძველად ყველგან მხოლოდ *სუტარტინეს* ისმოდა“ და „ქანცები *სუტარტინეს* პასუხობდნენ“. ეს, თითქოსდა ამტკიცებს, რომ *სუტარტინეს* ფართოდ იყო გავრცელებული (ყველა მღეროდა). თვითონ მომღერლები ამბობენ, რომ ერთად მღეროდნენ მხოლოდ ერთი ოჯახის წევრები და ახლო მეზობლები, რომლებმაც სიმღერა ბავშვებიდან ერთად დაიწყეს. მღეროდნენ ორ-ორად, სამ-სამად ან ოთხად ანუ პატარა პარმონიულ ჯგუფებად. როგორც ჩანს, იგივეს თქმა შეიძლება აინების ტრადიციის შესახებაც. როგორც ფორლიევი ამბობს „აინების პატარა პოლიფონური ნიმუშის შემსრულებელს სჭირდება შესაბამისი გამოცდილება და პროფესიონალიზმი; არის უნარი ყველას არ შესწავს. ეს მუსიკალური ჯანრი უფროყო თვალდახრისს, რომ აინების მუსიკის შესრულება ნებისმიერ მსრუტელს შეუძლია: პირიქით, ის ამყარებს თეორიას, რომ აინები აღიარებდნენ მუსიკის ნიჭსა და გაბათლებას“ (Fortivesi, 2004: 82).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ლიტვურ და აინების მუსიკალურ ტრადიციებში იმიტაციის პრინციპი მოიცავს არა მარტო პირველყოფილ პოეზიას და არქაული მუსიკის სფეროებს, არამედ ასევე მოთაზრებს სიერცის კონცეფციას. კანონი (იმიტაცია) არის არა მარტო მოთავარი მუსიკალური ფორმა, არამედ სამყაროსადმი დამოკიდებულების ნაწილიც. ორივე ტრადიციაში ის დაკავშირებულია

წრეში სიმღერასთან (და ცეკვასთან), მოკლე რიტმულმფლოდიური მოტივების გაშვორებასთან და აზროვნების გარკვეულ მდგომარეობასთან, მელიტაციის უნიკალურ სახეობასთან². მე არაერთხელ ვახსენებ, რომ *სუტარტინების* მელიტაციური ეფექტი აღმოსავლეთთან არის დაკავშირებული. ბოლოს და ბოლოს, არიან თუ არა აინები „აღმოსავლეთის“ ტიპური წარმომადგენლები? საიდან მოდის ასეთი ერთობლიობა, ასეთი სულიერი ერთიანობა?

და ბოლოს, მინდა გაგაცნოთ ერთი უცნაური მსგავსება ლიტვეურ და აინების ადათებს შორის. ვიდრე ჩვენი საველე ექსპედიციების დროს ლიტვაში, ჯემაიტიაში (Žemaitija, სამოგიტაში) ჩვენ ჩავეწრეთ სიმღერის უცნაური, გაუგებარი ფრაგმენტები. ტექსტის ბოლო სტრიქონები აშკარად ასოცირდება აინების მიერ დათვის მოკვლის არქაულ რიტუალურ ადათთან (სურ. 16). დათვის თავს (თავის ქალას) ჭკულებდნენ ორ ბოძს შორის (სურ. 17). ისმის შეკითხვა, როგორ აღმოჩნდა ეს სიტყვები ლიტვეურ სიმღერაში? იქნებ იმ დროს ლიტვაშიც არსებობდა იგივე ადათი?

Plauk' meškeli	იცურე დათვის ბელო (დედალი ბელი მიცურავს)
Per jūreles	გადაცურე ზღვა
Lendres lauzydama	გადაიარე ღელვიანი
Oja, ojaja,	ო დიახ, დიახ, დიახ
Lendres lauzydama	გადაიარე ღელვიანი
Stov'striēlčelis	მონადირე დგას
Už stoveli	თავისი სადგომის უკან
Žad' meškele šauti	ვლოდება რომ ესროლოს დათვის ბეღს
Oja, ojaja,	ო დიახ, დიახ, დიახ
Žad' meškele šauti	ვლოდება რომ ესროლოს დათვის ბეღს
Kad tu moni	თუკი შენ
Ir nušausi	მესროლე და მომკალი
Bet galvos nespauši	შენ ვერ გამოჭკულებ თავს
Oja, ojaja,	ო დიახ, დიახ, დიახ
Bet galvos nespauši	შენ ვერ გამოჭკულებ თავს

ჯერჯერობით ღიად რჩება კითხვა არსებობდა თუ არა მსგავსი ტრადიცია ლიტვაში იმ დროს? ამას საფუძვლიანი შესწავლა სჭირდება.

შენიშვნები

¹ აინების მუსიკაში არ არის ასეთი ზომის სხვა მუსიკალური ნიმუშები: დაფიქსირებულია მხოლოდ გარკვეულ მუსიკალურ ტექნიკაზე დაფუძნებული მოკლე, განმეორებადი სეგმენტები ან მოტივები. ზოგიერთი მომღერალი შესრულების ასეთ სტილს აღწერს, როგორცაა *retke* – ბერის გამოცემა (Chiba, 2008: 323–344, 325)

² <http://furiyamusicalmaterial.miyakvyou.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

³ და მაინც, ლიტველი და უცხოელი მკვლევრების ნაშრომებში ტერმინი *სუტარტინები* ვადაიქცა სტანდარტულ აღწერად. ამგვარად, უშუალოდ ამ ტერმინოლოგიის შეცვლის მცდელობა (Račūnaitė-Vyčiniene, 2002: 73–74)

⁴დღეს, ძალიან განზოგადებულია პაკაიტინის (pakaitinés) „მონაცვლეობის“ კლასიფიკაცია. საჭიროა აშეზური და ანტიფონური ნიმუშების შემდგომი კვლევა. უფრო ზუსტად, საჭიროა ამ ნიმუშების რეკონსტრუქცია, რაც საკმაოდ რთული პროცესია და საბოლოოდ მიგვიყვანს მკაფიო კლასიფიკაციამდე (Račūnaitė-Vyčiniene, 2002: 205-206)

⁵კოლექტიური სუტარტინესის ახალი და ძველი მახასიათებლების თანხედრას ავტორი განიხილავს სხვა სტატიაში (Račūnaitė-Vyčiniene, 2000: 89-103)

⁶<http://worldmusictravelling.blogspot.com/2009/11/Hokkaidorevivalofainumusic.html>

⁷ის იყენებს სიტყვას „გეოგრაფიულად“, რათა განახსებოს პოლიფონური ტესიტურები საყოველთაოდ ცნობილი ორმხიანი პოლიფონიისა და მარტოვი კანონებისგან (Forlivesi, 2004: 90)

⁸ისინი თითქოსდა „გეოგრაფიულად“ ამ ნიმუშებისთვის განკუთვნილ საერთო მოძრაობებს უფრო მეტიც, სუტარტინესის ერთი ნიმუშის ფარგლებში მისამდერი უცვლელად (Račūnaitė-Vyčiniene, 2002: 41)

⁹SIS 1587. *Rimo, rimo tito*. ასრულებს 82 წლის მიკოლას პალიულის (Mykolas Paliulis), სავიჩიას (Savaičiū) ფერმა, ვაბალინკას (Vabalinkas) რაიონი, პელაიხი ბირჯაი (Biržai). ნაწერა სტასუს პალიულისმა (Stasys Paliulis) 1930 წელს. PAA (მედიოდა 33, ტექსტი 11)

¹⁰კ. ფორლივესი თვლის, რომ მხედველობაში არ იქნა მიღებული მუსიკა ტექსტის გარეშე (ან ისეთი ნიმუშები, სადაც ტექსტი შეუხამაობა, მაგალითად ონომატოპეა ან რამდენიმე სიტყვის განმეორება), ამიტომ მისი ცოდნაც დაიკარგა. იგი ასევე თვლის, რომ მხოვდ საუკუნის დასაწყისში აირების კულტურის შესწავლაში მუსიკა არ იყო კვლევის ობიექტი (Forlivesi, 2004: 78-79)

¹¹<http://furiyamusicmaterial.miyakyou.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

¹²SIS I. 734. *Žvilgsio rasele*. ასრულებს 78 წლის ვიქტორია ბუკაუსკიენე (Viktorija Būkauskienė), სოფ. კაზიმირიშკე (Kazimiriškė), რიმშეს (Rimšė) რაიონი, ზარასაის (Zarasai) ოლქი. ნაწერილია 1936 წელს იუოზას აიდულის (Juozas Aidulis) და იუოზას ჯურგას (Juozas Jurga) მიერ. LTR 925(162)

¹³SIS 510. *Apūrys auga*. ასრულებს 101 წლის მარიონა კლასიუვიენე (Marijona Klasiūviene), სოფ. ბრუჯაი (Bružai), ბალტირისკეს (Baltiriskės) რაიონი, ზარასაის (Zarasai) ოლქი. ნაწერილია 1939 წელს. LTR 2100(105)

¹⁴SIS 1715. ასრულებს 67 წლის ანელე ბლაჟევიჩიენე (Anelė Blaževičienė), სოფ. რიზგუნი (Rizgūnai), პარიგის (Paringys) რაიონი, შევნჩიონის (Švenčionys) ოლქი. ნაწერილია იუოზას აიდულის (Juozas Aidulis) და იუოზას ჯურგას (Juozas Jurga) მიერ 1936 წელს

¹⁵SIS 1764. ასრულებს 88 წლის ზაბარსკაი (Zabarskas), კამაიას (Kamajai) რაიონი, როკიშკის (Rokiškis) ოლქი. ნაწერა ონა კაირიტე (Ona Kairytė) 1939 წელს

¹⁶LLIM 268. *Tututui, obelele*. ასრულებს 1856 წელს დაბადებული კატრინა რასიმავიჩიენე-ვესნიტე (Kotryna Rasimavičienė-Vešnitė), სოფ. სუვაიჯიასი (Suvaizdžiai), პანდელის (Pandėlys) რაიონი. ნაწერა სტასუს პალიულისმა (Stasys Paliulis) 1936 წელს

¹⁷ტერმინი *პუმი* (ბეგრა, შეგრძნება) აღნიშნავს დოლებსა და ეჭვების ხმას, ასევე, ზოგადად, ნებისმიერ ხმაურს, მაგალითად, მოტოციკლებისა (Chiba, 2008: 324)

¹⁸LLIM 291. *Tututui, obelele*. ასრულებს 1862 წელს დაბადებული კარალინა ბაჩილიენე-აუგუსტაიკაიტე (Karlina Bačiulienė-Augustauskaitė), სოფ. პურაგაია (Pyragiai), კუპიშკის (Kupiškis) ოლქი. ნაწერილია სტასუს პალიულის

(Stasys Palulius) მიერ 1932 წელს, PAA 229

¹⁹ <http://furiyamusicmaterial.miyakyou.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

²⁰ იქვე

²¹ იქვე

²² იქვე

²³ SIS 92b. ასრულებს 85 წლის კარლინა სტატულევიჩენე (Karlina Statulevičienė), დაბადებული სოფ. რადიშიაიში (Radšiai), იუზენტაის (Jūzintai) რაიონი, როკიშკის (Rokiškis) რეგიონი. ნაწერილია 1939 წელს, LTR 2108(225)

²⁴ ერთი სქესის წარმომადგენლების მიერ შესრულებული ეს ცეკვა უძველესი წარმოშობისაა. მაგ. სარიტუალო ცეკვებს, ჩვეულებრივ, ასრულებენ მხოლოდ ქალები ან მხოლოდ მამაკაცები. ცეკვის ასეთი მკაცრი გამოჯნეა და დოკუმენტიაცია დიდი ხნის მანძილზე უცვლელი იყო (Račnūnaitė-Vyčinienė, 2002: 40)

²⁵ <http://furiyamusicmaterial.miyakyou.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

²⁶ SIS 533. *Aš kanapj sejaŋ*. ასრულებს 80 წლის მორტა შალციენე (Morta Šalcienė), სოფ. ვოსიუნაი (Vosiūnai), ადუტიშკის (Adutiškis) რაიონი, შვენციონუსის (Švenčionys) ილქი. ნაწერილია 1938 წელს ლეონას ბიელინის (Leonas Bielinis) მიერ. LTR 1925(6)

²⁷ SIS 507. *Žalias žalias žolynelis*. ასრულებს 80 წლის მორტა შალციენე (Morta Šalcienė), სოფ. ვოსიუნაი (Vosiūnai), ადუტიშკის (Adutiškis) რაიონი, შვენციონუსის (Švenčionys) ილქი. ნაწერილია 1938 წელს ლეონას ბიელინის (Leonas Bielinis) მიერ. LTR 1925(7)

²⁸ მაგალითად, LLIM 78-ში. აქ არის მზგაუსი იმიტაციური საყვებურები (დაღმავალი თანამიმდევრობით) რაც და-მახასიათებელია ცენტრალური აფრიკის ბანტუს საყვების ტიპის მუსიკალური პოლიფონიისათვის. ეს არის ღრობის კანონის უნიკალური სახეობა (Aroma (compiler), 1992: 2, 3)

²⁹ პირველს ქალს, რომელიც იწყებს ნაბერვას იგივე *კოლო* (kol'ŋ) ნაშრონება და *ობზლან პოლასო* (obzlan' polias'o) უკრავს საღამურს; მეორე ქალს ახასიათებენ, როგორც „უკან მიმდევნებელს, ვინც მისდევს და ქვეა“ და ა.შ. (Жуланова, 1997: 163)

³⁰ საინტერესოა, რომ მუსიკოსები, რომლებიც გვიან უერთდებიან დანარჩენებს, ვერ იაზრებენ ნაბმის ვერც ორმაგ და ვერც სამმაგ პრინციპს როგორც სინკოპირებას, არამედ თავისი ჩართვა მაინიათ დაკრის „საკუთარ, სწორ“ რიტმად ანუ იგივეს გამოიყენებენ, ოღონდ ღრობის სხვა სეგმენტში (Kubik, 1988: 84)

³¹ აფრიკელი მუსიკის კანონი, როგორც მოუღენა, საკმაოდ კარგად აღწერეს გ. ჰერცოგმა (Herzog, 1949), რ. ბრენდლმა (Brandl, 1965) და სხვა მკვლევრებს

³² *სუტარტინებს* (შესაძლოა აინების უბოპო პოლიფონიასაც) აქვს უცნაური პიანოტური ფეჟექტი (თუმცა ეს მოუღენა დღემდე არ არის ხილრმისეულად შესწავლილი) ამ ფეჟექტს ქმნის მონოტონური რიტმი, მისამღერის ხშირი განმეორება და მისამღერების სტრუქტურები

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. ლიტერატურა ტრენე ტიტეტი ტატო SIS 484a. ასრულებს ბირზაის რაიონის მომღერალია ჯგუფი, ნაწერილია 1937 წ. LTR pl. 186a(5)

აუდიომაგალითი 2. *Ainugo onsei shiryu senshu: inbunhen: (04)-(07A) Suwariuta rinshoka, Tamura, Suzuko*, ვასედას უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1996.

<http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/5609/1/A16008.mp3>

აუდიომაგალითი 3. პიმს კესტას კესტელის (ნბიკო, პატარა ნბიკო), მონაცვლეობით ასრულებენ 75 წლის ანასტასია სხენიენეტრაპიკიტე და 42 წლის ვილსელმინა პეტკეფინიენუ-სისენაიტე, სოფელი ბენიუნია, რიმშეს რაიონი, იგნაღინას მხარე. ნაწერილია 1969 წელს. შენიშენა: კუარტეტი კურტინე. ჩვენ მას ვმღეროვით საბოგარზე ან მუშაობის დროს ხაღამოს – ზოგი ძაფს, რთავდა, ზოგიც – ბაღებს ქსოვდა. ჭრთი ან რამდენიმე მომღერალი მღეროდა კუი ნბიკო, პატარა ნბიკო და ასე შემდეგ; სხვები პასუხობდნენ – ტუი ტუი. KTP 136 (1)

აუდიომაგალითი 4. *Ainugo onsei shiryu senshu: inbunhen: (04)(08B) Suwariuta rinshoka, Tamura, Suzuko*, გვ. 40–42, 1996

<http://dspace.wul.waseda.ac.jp/dspace/bitstream/2065/5612/1/A16011.mp3>

თარგმნა მია კატაუი შიოლმა

LITHUANIAN AND AINU VOCAL POLYPHONY:
CERTAIN PARALLELS

I have already known for a considerable time that a unique form of imitative polyphony distinguishes the vocal tradition of the Ainu, the aboriginals of Japan. For many years, I hoped to compare the Ainu polyphony with Lithuania's polyphonic *sutartinės* which, for the most part, are grounded on the canon principle. However, there had always been a shortage of information and examples of Ainu music, particularly its audio recordings.

The topic for this presentation appeared due to a stroke of fortune. One year ago, Sergej Chupa, an artist filmmaker, asked me to participate in the film he was making about the *sutartinės*. Chupa provoked me into a discussion about the origins of the *sutartinės*, the relationships of these songs with the vocal polyphony of other nations, manifestations of meditation in the music of the *sutartinės* and the like. He said he could see interrelationships between the *sutartinės* and the Japanese culture, among other similar ideas. To find such relationships, he travelled to Japan and lived in Hokkaido for a time. There he met Ogihara Shinko and Chiba Nobuhiko, who were researching the Ainu culture and music. He sent me several e-mails from Hokkaido containing *upopo* texts of the Ainu and archived audio recordings. Certain of them were recorded as early as 1903 by Bronisław Pilsudski (fig. 1, 2), an anthropologist and ethnologist whose descent was Lithuanian.

Although Pilsudski is presented to the world as a Polish scholar, his origins are Lithuanian to a large part. The roots of the Pilsudski-Ginietis (Giniotis) family are discovered in the lands of 15th century Žemaitija, also known as Samogitia. One family member, Baltramiejus Gineitis, was the first to adopt the name of *Pilsudski*, after the name of his manor estate in the surroundings of Tauragė, which was *Pilsūdai*. Three families branched out from the genealogical tree of Bronisław Pilsudski-Bilevičius, Pilsudski and Butleris. Petras Povilas Pilsudski, Teodora Uršulė Butlerytė (the maiden name for Butleris) and Antanas Bilevičius were true Samogitians, i.e., from Žemaitija. Only one of their grandmothers, Elena Michalkovska, had both a Polish and Lithuanian origin.

The Pilsudski family history (fig. 3 a, b) is typical of the boyar nobility from the Grand Duchy of Lithuania, which became entirely Polonized by the 18th century and could not imagine a history of Lithuania without its alliance with Poland. Nonetheless, they were not truly Polish and spoke Lithuanian; thus they are considered *gente lituanus natione polonus*, or Polish of Lithuanian descent. Such a national identity is characteristic during the 19th century as much as during the first half of the 20th century (Gumuliauskas, 2009: 391).

Thus such an unexpected prompting to undertake the comparative research of Lithuanian and Ainu vocal polyphony came not only due to the valuable Ainu recordings but also due to the idea that the first researcher of this national group was Lithuanian by descent. From the start, I want to caution that this is the first attempt to compare these phenomena by perceiving certain commonalities. For the time being, I do not feel competent in the field of Ainu polyphonic music. Therefore, I must rely on known truths or the opinions of other researchers. It is always possible that, beneath my perceived, so-called "superficial" similarities, there are still deeper, underlying commonalities. It is too soon to talk about this for now. A deeper knowledge of the Ainu vocal

tradition and successive studies are still required.

Ainu vocal polyphony indicates astounding parallels with the *sutartinės*. Meanwhile we can only talk about a typological relationship between these two traditions. Their common characteristics are their forms of linear polyphony, secondal dissonances, archaic lyrics (including an abundance of onomatopoeic interjections) that include singing like birds piping, singing in the round, the song-dance-music syncretism, the ritual nature of their songs and their traditions of mainly female singers.

1) Forms of linear polyphony:

a) canon

Lithuanian *sutartinės* tradition

Sutartinės songs are generally subdivided into several fundamental types based on voice interaction methods – **heterophony**, **canon** (imitation) and **counterpoint**.

Canon *sutartinės* are based on a strict imitation of one, and only one, melody by the other voices. This is canon by prime interval. Two derivatives comprise the initial melody in which the second either: a) supplements the first (then the voices, resounding in parallel, come together in nearly pure unison or heterophony) or b) one sings in contrast to the first. In this case, parallel seconds or various intervals – seconds, thirds or fourths – are generated between the voices (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2002: 102).

The most popular singing style is the canon *sutartinės* trejinės ‘threesomes’. Three singers (sometimes groups) perform in strict canon. Each performer enters the song in stages while another singer proceeds with the second part of the melody. In other words, the second singer enters while the first is still singing, the third while the second one is singing and then the first again while the third is singing (ex. 1). The entire *sutartinės* song is sung around in a circle in this manner. Only two voices (separate parts) sound at any one time except for the first stanza when the voice of the lead collector of the text starts the song alone (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2002: 118).

The *trejinės* contain the widest range of differences (nearly 20 types of *trejinės* (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2002: 118-166; 204-205) are known), both by the

Ainu tradition

Traditional Ainu polyphony is the only other polyphonic tradition that uses canonical singing to such a wide extent.

The traditional polyphony of Ainu is based on a canonical imitation of relatively short musical phrases¹. According to Kazuyuki (1965, 1975), two genres are the most important: *upopo* (a round sung in a canon by elders sitting in a circle) and *rimse* (a round dance which is very rarely sung in canon).

Imitation is a significant criterion for assessing *rimse* and *upopo* (ex. 2). The latter is sung imitatively by several people seated around the lid of a chest tapping its rhythm on the lid (fig. 4). Usually the oldest member of the group takes the lead. The leader turn his face towards a man sitting at his right and, on a cue, this man starts singing one beat behind. This continues until the last man sings, while the rest go on singing (Jordania, 2006: 155). Ainu canonical singing can vary from two up to six parts (ex. 3, 4).

In *upopo* songs, “the second *contrapuntal* voice has to imitate the musical formula of the first *contrapuntal* voice (not heard until the last moment) at an *interval* much shorter than that in our western *canons*, since the second voice “attacks” the preceding musical formula before the first voice has finished it” (Nattiez, 1990: 71).

“Women tap the lid rhythmically with their hands and sing a song in a circular canon. Some *upopos* are sung accompanied only by the clapping of hands, and others are sung in unison or in a two or three-

singing styles in canon, as well as by the number of part chorus⁷². performers involved.

b) antiphonal singing

Lithuanian *sutartinės* tradition

Sutartinės is a conditional name which cannot be applied in all cases of polyphonic singing. Therefore a more descriptive term of ancient polyphonic singing would be **linear polyphony**. This term would encompass all the varieties of polyphonic music including antiphony³. Various forms of linear polyphony in eastern Lithuania are the **primitive *pakaitinės* ‘alternations’ hymns, symmetrical *pakaitinės*, asymmetrical *pakaitinės*, continual hymns, antiphonal singing by two groups and antiphonal singing by three groups⁴**.

The primary principle involved in chanting all the alternation (amoebaeon) hymns is that one group chants the main text and the other group – the short refrain with the performance continuing without interruption as the groups take turns in their chants. The structure of these alternation hymns can be quite varied.

The structure of a primitive alternation hymn is such:

Text 5(4) + Refrain 3(2), for example:

1st pair (Text 5) 2nd pair (Refrain 2)

1. *Kėkštas kėkštelis*

..... *Tuj tuj*

2. *Až ką tu kūdas?*

..... *Tuj tuj*

1st pair (Text 5) 2nd pair (Refrain 3)

1. *Nepernešioja*

..... *Dobile!*

2. *Mana kojalas*

..... *Dobile!*

3. *Kamašelių*

..... *Dobile!*

In symmetrical *pakaitinės*, the segments of both me–

Ainu tradition

“*Iekaye* indicates an antiphonal or call-and-response format. For example, in *rimse-upopo*, a soloist and chorus sing a short melody. The soloist sometimes also leads the group in changes of song to create a medley performance. The soloist and chorus can share the singing either by alternately singing the whole melody or by each taking a part of the melody” (Chiba, 2008: 333) (ex. 6, 7).

odies are equal in length, for example, structured as Text 6 + Refrain 6:

1st pair (Text)	2nd pair (Refrain)
1. <i>Aš ėjau, keliavau</i> <i>Ai ciuta, da ciuta</i>
.....
2. <i>Viešuoju keleliu</i> <i>Ai ciuta, da ciuta</i>
.....
3. <i>Su didžiu vargeliu</i> <i>Ai ciuta, da ciuta</i>
.....

There are an especially large number of symmetrical *pakaitinės* songs, and their manners of performance are quite varied (ex. 5).

These are closely related to the *sutartinės*. In the opinion of Jadvyga Čiurlionytė, the oldest type of amoebaeon (antiphonal) singing “could be held to be a prototype of the *sutartinės*” (Čiurlionytė, 1969: 257). According to her, various types of amoebaeon singing “had tremendous importance in consolidating the strophe of songs” (Čiurlionytė, 1969: 260).

c) counterpoint

Lithuanian *sutartinės* tradition

There are various counterpoint manifestations in the *sutartinės* tradition. I am inclined to think some of them could be typologically related to cases of Ainu polyphony. One example is the *dvejinės* ‘twosomes’ by three (counterpoint by three). The name here is not entirely accurate for this type, however, it does reflect a concord that only characterises the *dvejinės* – a free-form counterpoint polyphony amongst the voices as well as the repetition of the same text in different parts. For this type, three, not two, voices are different (ex. 8).

Another group of vocal *sutartinės* include **collective** *sutartinės*. Differently from the traditional or group *sutartinės*, 4 to 20 performers sing these collectively. Each has her own part – a certain formula of words and music which is repeated frequently without stopping. In traditional *sutartinės*, the second interval

Ainu tradition

Some Ainu group vocal formats include dance songs in which two or three melodies are sung simultaneously and, in the Sakhalin tradition, a type of dance song in which two melodies are treated in the manner as an *ukouk* (Chiba, 2008: 333).

It is predicated that “the *upopos* (seated songs) are a vocalized form of contrapuntal or polyphonic music based on chanting”⁶. However, Carlo Forlivesi thinks otherwise. According to him, at the beginning of the 20th century, the concept of polyphony was defined only via western music, and the term was often used interchangeably with counterpoint. This is not properly correct, since polyphony generally refers to music that consists of two or more distinct lines, whereas counterpoint refers to the compositional technique involved in the handling of these lines (Forlivesi, 2004: 80). Forlivesi coins a special term

abounds. However, in collective *sutartinės*, we often hear chords that are more in line with the customary European harmony (ex. 9). Nevertheless, collective *sutartinės* should not be considered a completely new development⁵. They are examples of unique multi-voiced *bordun-ostinato* pieces. There is evidence of an exceptionally archaic musical idiom in certain *sutartinės* which singers refer to as “hollering”, rather than singing (ex. 10). There is a peculiar mix of archaic articulation (independent, unrelated texts that are repeated at a chosen pitch), and the individual parts produce very strictly organised rhythms.

for Ainu polyphony when men sing the polyphonic pieces: *extended polyphony*⁷.

2) Secondal dissonances

Lithuanian *sutartinės* tradition

Among the most characteristic features of the polyphonic music style, intrinsic to both the vocal (ex. 11) and instrumental traditions (ex. 12), there is the frequent (often predominant) use of second-based harmonies and the complementary pattering of rhythms. Lithuanian folk musicians correctly considered the second not as dissonance but as consonance in the context of *sutartinės* musical thought.

Ainu tradition

Dissonant secondal intervals also distinguish some Ainu songs (Jordania, 2006: 157) (ex. 13, 14). Of course, secondal dissonances are as prevalent in Ainu vocal polyphony as they are in Lithuanian *sutartinės*. However, despite certain differences, according to Joseph Jordania, “the typological similarity between the Ainu polyphony and *sutartinės* is much more striking than the differences, because the two most important structural elements of both polyphonic traditions (1) wide use of canonical singing and (2) secondal dissonances are the same” (Jordania, 2006: 250).

3) Archaic lyrics (including abundant onomatopoeic interjections)

Lithuanian *sutartinės* tradition

The specific features are a plenitude of archaic refrains and polytextuality: words with contextual meaning and without (onomatopoeic words) ring concurrently. Most attention will be paid to the archaic refrains, which occupy a very important place in the *sutartinės*. Having no semantic meaning and generally consisting of onomatopoeic interjected sounds,

Ainu tradition

Many old songs consist of repeated meaningless texts¹⁰, for example, *Upopo Sa-oi*. Translation of the lyrics, *Sa-oi sa-oi hao, ha-usa ha-oi*, is not certain, but the meaning might be, ‘Sing this song aloud’. Explanation: this is one of the *Fushiko Upopo* ‘old songs’ sung in East Hokkaido. The meaning of its lyrics is unclear¹¹.

these refrains are especially important to the rhythm of the *sutartinės*. Such onomatopoeic words include *taduvō, čiūto rūto, tatatō, siuli siulingėla, dūno, rititatatoj, dautuvō, tūto be tūto* and others⁸.

It is difficult to ascribe meanings to the following words that Lithuanian *sutartinės* songs often contain: *Rimo rimo tūto, / Rimo rimo tūto. / Sutarjėla, / Sutarjėla*⁹. Explanations: *rimo* could mean seriousness, calming down, quietness or in one's turn; *rymā* (a long vowel conditioned by musical stress) – peacefulness, rhyming, thinking while rhyming; *tūto* – probably refers to *tūtutuoti* 'to toot, to pipe, to trumpet or to sing *sutartinės*' as well as 'to shout in a drawling manner' or 'to trumpet' (like swans, geese, cranes); *sūtūtutuoti* – 'to have tooted, to have come to agreement or to have sung'; *tūtuoکلės* and similar words – the *skudučiai* 'Lithuanian multi-pipes' and *sutarjėla* – 'while coming to agreement', 'while tuning', 'harmonised' or 'by common consent' (Račiūnaitė-Vyčienienė, 2006: 6-14, 10).

4) Singing like birds piping

Lithuanian *sutartinės* tradition

The old singers compared the singing of *sutartinės* to birdcalls, saying that the singing was like the **whooping of cranes**¹² or akin to the **tooting of swans**¹³. Very often *sutartinės* singing was described as **chickens clucking**, i.e., instead of referring to singing, it was said that the women *kudekuoja*¹⁴, *kudekakuoja*¹⁵, *kudoja*¹⁶ (synonyms in dialects, verb in the third person, infinitive of *kudakuoti, kudekuoti, kuduoti* 'to cluck' or 'to cackle' like hens) (Račiūnaitė-Vyčienienė, 2002: 266–267). It is possible that clucking associates with the "jumping" of the voice and not filling in the thirds or fourths, giving the impression of chopping, i.e., accenting every pitch (fanfare-like inflections are characteristic of *sutartinės* melodies in the north-eastern *sutartinės* territory. Some think that melodies of *sutartinės* sung in the Biržai area have been influenced by the natural

Ainu tradition

The *upopo* sounds comply with the etymology of the word, *upopo*, 'noisy singing like birds twittering' (Jordania, 2006: 155).

There are a variety of *rimse* dances in the Ainu tradition imitating movements of cranes, snipes, white-rumped swifts, sparrows, foxes and grasshoppers. Songs to these dances often have words describing their chirpings.

According to Nobuhiko, in dances imitating birds, women also imitate a bird's call by using trills and falsetto (Chiba, 2008: 333).

"In speaking of the overall sound world, a distinction is made between (in the Saru dialect) *haw* and *hum*. The term, *haw*, literally 'voice', includes the voices of humans, birds and other animals as well as with the sound of instruments such as the *tonkori* 'lute' and the Western violin"¹⁷.

progression of pitches performed on the *daudytės* 'long wooden trumpets').-Incidentally the clucking of chickens may have been evoked not only by the "jumping" of the voices in wide intervals but also by the diaphonic sounding of the different texts (meaningful text and refrain). Audiences of *sutartinės* singing find it almost impossible to discern a coherent text.

Over time the *sutartinės* ceased to arouse aesthetic pleasure on the part of listeners. People began poking fun at these hymn singers. "When they got teased that they were clucking like chickens, then they'd sing as one," explained E. Janavičienė (born in 1841). Stasys Paliulis wrote that there had even been a special parody created, when fun was made of the "clucking" by the hymn singers. The women would engage in a dialogue, as though they might be chickens, and would "cluck" a song: "čia tavo, čia mano, sudėsim abiejų - bus tik mūsų dviejų 'this yours, this mine, put 'em both, ours both'" (Paliulis, 1984: 93) (ex. 15).

5) Singing in a round

Lithuanian *sutartinės* tradition

Aplinkui, Aplinkui giedoti 'to sing (*sutartinės*) in a round', 'to sing around' is when "one begins, the next one quickly catches on and, from there, the third one, and so it goes around as many times as singers are performing"¹⁸.

Apskrita (adj., noun, sing.) is the exchangeable term for the *sutartinė trejinė* (threesome), which is derived from the adjective, 'rounded'. The ringing of the music itself seems to run in an endless circle. This has also probably had influence on the way the performers arrange the unfolding of the song in a circular fashion (fig. 5). It is possible that the appropriate way for performing the *sutartinės* (when singers gather in a circle) was conditioned by an open, as if never-ending, form of *sutartinės* ("one is collecting words and is able to collect any amount of them"). The beginning = the end in *sutartinės* music (this concept

Ainu tradition

Women sit around the lid of the chest, tap the lid with their hands rhythmically and sing a song in a circular canon (fig. 7)¹⁹.

is common in Ainu vocal traditions; neither can it be treated as alien in regards to Lithuania's neighbors – archaic Finnish-Ugric as well as Slavic polyphony). Several types of movements can be defined in the choreography of the *sutartinės*. One is walking in a circle. The “walking about in a circle” choreography of the *sutartinės* has many variations: dancing with arms either linked or not, hands joined in a “star” (fig. 6), walking one behind the other while occasionally stamping and so forth.

6) Song-dance-music syncretism

Lithuanian *sutartinės* tradition

The Lithuanian folk term, *tūtavimas* ‘tooting’, expresses a variety of performances – woodwind blowing and *sutartinės* singing and dancing. The verb *giedoti* means ‘to sing *sutartinės* (or hymns)’, ‘to chant’, ‘to warble’ or ‘to pipe (about birds or woodwinds)’.

Ainu tradition

Rimse means both dances and dance-songs in the Ainu language. Originally *rimse* means ‘making stamping sounds.’ It is said, it derives from an exorcism march, wherein village people used to walk in lines stamping and flinging swords up and down when something evil happened. There are two kinds of *rimse*. One kind is a dance in certain styles with no descriptive movements. There are three types of songs for this dance. The first type is when an *iekai* ‘leader’ sings and the followers sing; the second type is when two groups sing to each other and the third type is to sing in unison. Another kind of *rimse* is a dance of animal movements²⁰.

In Sakhalin, a repertoire is known collectively as *heciri* or *hecire* with no distinction between dance songs and seated songs or between song and dance. The term *heciri-yukara*, however, can be used to denote songs alone²¹.

Some songs accompany dances and games. Many dances imitate birds and animals²².

7) Ritual nature of songs

Lithuanian *sutartinės* tradition

Sutartinės were sung at work, weddings and calendar festivals. Many of them were associated with very solemn rituals. For example, after a day of harvesting rye, women would lodge their sickles in a sheaf of rye and turn to the sun. They would sit and bow while singing *sutartinės* to thank the sun for a good day. ["Once seeing the sun takin' a sit down, the women folk put the rye bundles down in front of them and poke their sickles in 'em. Then they turn 'round to face the sun and chant this here *sutartinė*, givin' thanks to the sun for this day. They sit with their hands together, look on the sun and swing to an' fro, chantin' as the sun slinks away" (Karolina Statulevičienė thusly described the chanting of the *sutartinė* song, *Saulala sadina*)]²³.

8) Mainly a female singing tradition

Lithuanian *sutartinės* tradition

Respondents reported that women most often performed the *sutartinės*. The men only played on woodwind and string instruments (excepting certain cases). The highly archaic connection between women and singing does not have a clear-cut explanation and it requires more in-depth discussion. The roots of this phenomenon can go as far back as the matriarchal period. In the worldview of agricultural people, singing by women is particularly meaningful. Women exclusively performed the oldest *sutartinės* (fig. 9). In truth, there are some commentaries that men would also participate in the dancing. However, such evidence is scant and generally refers to the *sutartinės* of later periods²⁴. Both women and men (of 4-10 and, sometimes, up to 20 singers) can sing collective *sutartinės*.

Ainu tradition

According to I. Kudobera, *upopos* are sacral festival songs (*matsuri-no uta* in Japanese) (Majewicz, 1983: 115).

However, even such everyday songs have sacred rather than mundane meanings. "Chants like the *kar Upopo* (sake-making song) and the *iyuta Upopo* (the pounding song)... are not labor songs; rather they are magic-oriented, for they are sung to ward off evil spirits" (Tanimoto, 1999: 283) (fig. 8).

Ainu tradition

The prevailing opinion is that the *upopo* is sung mainly by women (fig. 10). "*Upopo* starts when men bring the lid of a chest from a treasure altar and hand it to a *Fuchi* 'old woman' after a ritual or ceremony. Then the women sit around the lid of the chest"²⁵. However, according to C. Forlivesi, the 1929 NHK recording features five short but quite elaborate polyphonic pieces by men. Around one minute each, they actually belong, in his estimation, to the same *semantic family* with few (but interesting) differences. At the time, these might have sounded like "just" intricately devised onomatopoeias, and the transcribers of the epics "ignored" them as a consequence" (Forlivesi, 2004: 79).

Some of the analogies I've differentiated undoubtedly could be universal, equally characteristic of the Lithuanian and Ainu vocal polyphony as well as of the polyphonic traditions of other nations (e.g., predominance of singing by women, ritualistic origin of songs, synchronisation of music-dance-poetry, singing like the piping of birds and the like). Actually there are even more mysterious similarities, e.g., 5-string cittern-type of instruments are known in the traditions of both countries: the Lithuanian *kanklės* (used only to play polyphonic *sutartinės* (fig. 11, 12) and the Ainu *tonkori* (fig. 13, 14). Therefore today's observations are merely the beginning of further, in-depth studies.

Clearly, despite the differences in the Lithuanian and Ainu vocal traditions (especially in the production of sound and the area of articulation), certain ancient principles of creativity in common unifies them (of which some are undoubtedly universal, found in numerous cultures with archaic traditions). The major similarity is the canonical (imitative) organisation of the voices. Therefore I would like to return to the concept of *canon* itself. The literature on ethnomusicology usually refers to the Lithuanian *sutartinės* (*trejinės*) as *canonical* or simply as *canons* (this term is also valid for Ainu polyphony). Meanwhile *canon* is a rather late term in musicology; its current usage did not prevail prior to the 15th-16th century. The genesis of the canon concept is rather complex and it reflects various stages of evolution. The idea of *canon-perpetual imitation* in European professional polyphony had entirely different names for the genre – *rota*, *rondel* in English; *radel* or “wheel” in German; *rotula*, *caccia* in Italian and *chasse*, *chase* in French. The last two terms can mean ‘hunt’, ‘chase’, ‘persecution’ or ‘race’. Such names are a picturesque depiction of the principle for the structure of the canon (one voice seemingly “hunts” another). Folk singers described the canon of the *sutartinės* analogically: “No. I says, ‘Aš vedžiāsiu (I’m leading [dialect])’, and No. II says, ‘Aš **paskui tavi** (I’m **after you** [dialect])”²⁶; “Voice II starts from the beginning and, up to the end, **chases after the first voice**”²⁷ and similarly. The canon principle is told in similar words in Southern Russia, which is noted for its strong tradition of vocal and instrumental polyphony. The terminology of overtone flute players reflects the principle of **following** (imitating): “Watch and follow me. Repeat the same!” (Ivanov, 1993: 63–64). Here the teaching tradition conforms to the logic of canon: “The ‘followers’ repeat after the ‘leader’, following from behind (Ivanov, 1993: 52). This reminds of the principle of the entry in stages by *skudučiai* ‘pan pipe-type flutes’ in Lithuanian polyphonic music”²⁸. Quite frequently, the first one following behind the following party is the duplication in canon of its rhythm motifs (in either the simple or “crab” canon).

The canon principle is distinguished as essential to the *peliani* ‘woodwind type’ playing tradition of the Komi (USSR Republic) people of Perm. The roles of the *peliani* player pairs are strictly delineated: “*ōtik posššo – mōbik vōtā* ‘one runs – the other chases’”, one starts blowing – the other one ‘chases, persecutes’ from behind and one ‘talks, says’ – the other one ‘replies’”²⁹. The canon principle of “pursuit” is also characteristic of the *kugikli* ‘pan pipe-type flute’ playing tradition of Southern Russia: “the *priduval’nye* ‘the ones blowing’ follow those playing a set of 5 pipes who lag behind by a *polšaga* ‘half-step’, and their breathing is in opposition to the breathing of the main blowers” (Velichkina, 1993: 80). An analogical principle can be distinguished in African music as well. For example, in Uganda (East Africa), the playing of two xylophonists is based on *duple-division interlocking* – the second musician enters lagging a “half a part” behind the first one (Kubik, 1988: 28)³⁰. This principle of *kreutzrhythmik* ‘rhythmical intertwining’ is characteristic of playing both “persecution” and “woodwind” instruments in Africa and, at times, even of “singing” music³¹.

These last cases of polyphony indicate that manifestations of canon (constant chasing, learning from the “elder”, imitating and the like) accomplish the organisation for different voices parts in numerous polyphonic music traditions, i.e., the function of coordinating amongst one another (though, actually, the latter does not

always conform to the concept of modern canon as a form of polyphonic music). It could be said that the principle of initial imitating (repeating after, mimicking the elder, the knowledgeable one, right on the spot) is one of the most universal means for learning any sort of activity (speaking, working, dancing, singing, playing music and the like).

Many ethnomusicologists consider canon to be one of the oldest forms of polyphony. It is noticeable that this especially rare phenomenon of folk music is found in China, Africa, Indonesia and Oceania. It is believed that archaic forms of polyphony had once been more widespread but later localised in regions that were distanced from the influence of Europe. What is especially surprising is that all the geographically isolated areas can be said to be united in terms of common polyphonic principles. These, according to P. Collaer, allow a consideration that the formation process for music-sound consciousness occurred in similar stages among different nations (Collaer, 1960: 52).

Nonetheless, it is odd that the canon (imitative) principles became concentrated specifically in the polyphonic traditions of Lithuania and Ainu—nations which are very distant from one another. Additionally there was an outlook of professionalism for the performance of polyphonic songs in both traditions—not anyone was able (had the skills) to engage in this art. Actually, in the Lithuanian tradition, there are descriptions recorded that “in older times, only the *sutartinės* rang everywhere” and “the fields resounded in *sutartinės*”. These seemingly claim that the *sutartinės* were generally widespread (sung by everyone). Nonetheless, the singers themselves tell that only the members of the same family or close neighbours who had started singing together since adolescence engaged in singing together. The main methods of singing - by two, by three or by four - bear testimony of the special efforts made at reaching concord in small groups. Apparently the same can be said about the Ainu tradition. According to Forlivesi, “to sing the five little Ainu polyphonies I found on the NHK recording, the performers need an adequate training and proficiency; not everybody is up to that task. That musical genre disproves the common idea that Ainu music can be generally sung by anybody: instead it advocates the theory that the Ainu acknowledged music skilfulness and education” (Forlivesi, 2004: 82).

What is especially important is that the principles of imitation in the Lithuanian and Ainu musical traditions not only encompass the spheres of primordial poetic and archaic musical thought but also consider the conception of space. Canon (imitation) not only becomes the predominate form of music but also a part of the attitude on the world. In both traditions, it relates to singing (and dancing) in a circle, repeating short, rhythmic-melodic motifs and a state of being in a certain state of mind, a unique sort of meditation³². More than once, I have referred to the meditative effect of the *sutartinės* as being related to the East. But, after all, can the Ainu be typical “Easterners”? As such, where does such a commonality, such a spiritual kinship come from?

Finally I would like to present one more mysterious similarity between Lithuanian and Ainu customs. While we were engaged in the fieldwork to collect folklore in Lithuania, in Žemaitija [Samogitia], we recorded an incredibly strange, incomprehensible fragment of a song. The last lines of the text clearly associate with the archaic Ainu custom of the ritualistic killing of a bear (fig. 16). A bear’s head (skull) was squeezed between two stakes (fig. 17). One question comes up. How did such words find their way into a Lithuanian song? Could there have been a similar custom in Lithuania at one time?

- | | |
|--------------------------|------------------------------------|
| <i>Plauk' meškeli</i> | 'Swim bear cub (the she-cub swims) |
| <i>Per jūreles</i> | 'Over seas,' |
| <i>Lendres laužydama</i> | 'Breaking reeds,' |

<i>Oja, ojaja,</i>	'Oh yeah, oh ya ya,'
<i>Lendres laužydama</i>	'Breaking reeds.'
<i>Stov'striėlėlis</i>	'A hunter stands'
<i>Už stoveli</i>	'Behind his stand,'
<i>Žad' meškele šauti</i>	'Spectin' to shoot the cub,'
<i>Oja, ojaja,</i>	'Oh yeah, oh ya ya,'
<i>Žad' meškele šauti</i>	'Spectin' to shoot the cub.'
<i>Kad tu moni</i>	'Even if you'
<i>Ir nušausi</i>	'Shoot me dead,'
<i>Bet galvos nespausi</i>	'You won't squeeze my head,'
<i>Oja, ojaja,</i>	'Oh yeah, oh ya ya,'
<i>Bet galvos nespausi</i>	'You won't squeeze my head.'

Could there have been a similar custom in Lithuania at one time? So far question remains open. It requires thorough research.

Notes

¹ Yet, other Ainu pieces do not lend themselves to a scalar of this kind. Instead, they feature short, generally repeated segments or chains of motifs based on particular vocal techniques. Some singers describe such a performance style with the word *rekte*, 'to cause to sound or ring out' (Chiba, 2008: 323–344, 325)

² <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

³ Nevertheless, the term *sutartinės* has become the standard description in the works of both Lithuanian and foreign scholars. Therefore, there is probably little sense in attempting to change the terminology now (Račiūnaitė-Vyčienienė, 2002: 73–74)

⁴ Clearly, for the time being, the classification of the *pakaitinės* 'alternations' songs is very much generalized. The opinion here is that further study is required of the *amoebaean* and antiphonal song samplings. More accurately, these songs require reconstruction, a process that was noticed to be highly complicated and ultimately, could lead to a distinct classification (Račiūnaitė-Vyčienienė, 2002: 205–206)

⁵ The juncture of old and new characteristics of the collective *sutartinės* was discussed by the author at length in a separate article (Račiūnaitė-Vyčienienė, 2000: 89–103)

⁶ <http://world-music-travelling.blogspot.com/2009/11/hokkaido-revival-of-ainu-music.html>

⁷ He uses the word extended to distinguish these polyphonic textures from the widely known, two-voice polyphonies and simple canons (Forlivesi, 2004: 90)

⁸ They seemingly "introduce" shared movement to these songs. Moreover the refrain throughout a single song of *sutartinės* remains unchanged during a performance (Račiūnaitė-Vyčienienė, 2002: 41).

⁹ SIS 1587. *Rimo, rimo tūto*. Sung by Mykolas Paliulis, age 82, Savučiai grange, Vabalninkas district, Biržai County. Written down by Stasys Paliulis in 1930, PAA (melody 33, text 11)

¹⁰ C. Forlivesi assumes that music without lyrics (or where the text is irrelevant, such as onomatopoeias or patterns of a few repeated words) was not taken into consideration, hence awareness of it also decreased. According to him, that is why music was not a research subject in the first stages of the twentieth-century studies of Ainu culture (Forlivesi, 2004: 78-79)

¹¹ <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

¹² SIS I: 734. Žvilgsio raselė. Sung by Viktorija Bukauskienė, age 78, Kazimieriškė village, Rimšė district, Zarasai county. Written down by Juozas Aidulis and Juozas Jurga in 1936. LTR 925(162)

¹³ SIS 510. Apynys auga. Sung by Marijona Klasčiuvienė, age 101, Bružai village, Baltriškės district, Zarasai county. Written down in 1939. LTR 2100(105)

¹⁴ SIS 1715. Sung by Anelė Blaževičienė, age 67, Rizgūnai village, Paringys district, Švenčionys county. Written down by Juozas Aidulis and Juozas Jurga in 1936

¹⁵ SIS 1764. Sung by Zabarskas, age 88, Kamajai district, Rokiškis county. Written down by Ona Kairytė in 1939

¹⁶ LLIM 268. Sung by Kotryna Rasimavičienė-Veščiuūtė, born 1856, Suvaizdžiai village, Pandėlys district. Written down by Stasys Paliulis in 1936. PAA 154

¹⁷ In contrast, the term hum (lit. 'sound', 'feeling') covers the sounds of drums and jingle-bells as well as general noises such as the sound of motorcycles (Chiba, 2008: 324)

¹⁸ LLIM 291. Tututui, obelele. Sung by Karalina Bačiulienė-Augustauskaitė, born 1862, Pyragiai village, Kupiškis district. Written down by Stasys Paliulis in 1932. PAA 229

¹⁹ <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

²⁰ Ibid

²¹ Ibid

²² Ibid

²³ SIS 92b. Sung Karlina Statulevičienė, age 85, born in Radišiai village, Jūzintai district, Rokiškis region. Rec. in 1939, LTR 2108(225)

²⁴ This type of dancing by one gender only demonstrates a very old origin. For example, either all women or all men normally danced ritual dances. This strict delineation and differentiation in dance remained intact for a rather long time (Račiūnaitė-Vyčiniene, 2002: 40)

²⁵ <http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

²⁶ SIS 533. Aš kanapį seiau. Sung by Morta Šalcienė, age 80, Vosiūnai village, Adutiškis district, Švenčionys county. Written down in 1938 by Leonas Bielinis. LTR 1925(6)

²⁷ SIS 507. Žalias žalias žolynelis. Sung by Morta Šalcienė, age 80, Vosiūnai village, Adutiškis district, Švenčionys county. Written down in 1938 by Leonas Bielinis. LTR 1925(7)

²⁸ For example, in LLIM 78. There is a similar imitative stepping in (in descending order) which is characteristic of the bantu 'type

of horn" musical polyphony of Central Africa. This is a unique sort of "canon in time" (Aroma (compiler), 1992: 2, 3)

²⁹ The first woman who begins to blow is described as kol'ō 'leaves behind' and obzlan' pōlias'ō 'plays the pipe in the front'; the second woman is sometimes characterised by the Russian words, gonitsia, goniaet, nastigaet 'chasing after', 'driving as in a hunt' and the like (Julanova, 1997: 163)

³⁰ What is interesting is that the musicians who enter later do not comprehend neither the double (in two parts) nor the triple (in three parts) principle of interlocking (in German, Verzahnung, ineinandergreifen) as syncopation but consider their own entry as "their very own, the correct" rhythm of playing, i.e., repetition of the same only in a different time segment (Kubik, 1988: 84)

³¹ The phenomena of canon in African music were quite comprehensively described by G. Hercog (Herzog, 1949), R. Brandl (Brandl, 1965) and other researchers

³² The sutartinės (perhaps Ainu upopos also) have an unusual hypnotic effect (although, to date, no one has officially made an in-depth study of this). The monotonous rhythm and the frequent repetition of the refrains as well with their actual structures are believed to contribute to this effect

References

- Brandl, Rose. (1965). *Polyphony in African Music. Commonwealth of Music*. In Honor of Curt Sachs. Editors: Reese, G., Brandl, R. New York: Free press, London: Collier-Macmillan
- Central African Republic: *Banda polyphony* (République centrafricaine: polyphonies Banda). (1992). In: *Musiques et musiciens du monde*. Compiled by Arom, Simha. France: Auvidis
- Chiba, Nobuhiko. (2008). "The music of the Ainu". In: *The Ashgate research companion to Japanese music*. 14. Edited by Tokita, Alison McQueen, Hughes, David W. SOAS Musicology Series
- Čiurlionytė, Jadvyga. (1969). *Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai* (Traits of Melodics of Lithuanian Folk Songs). Vilnius: Vaga
- Collaer, Paul. (1960). "Polyphonies de tradition populaire en Europe méditerranéenne". In: *Acta musicologica*, XXXII
- Forlivesi, Carlo. (2004). The Traditional Music of the Ainu – New Approaches and Findings. Report on a research project on Ainu music. Japan, Hokkaido
- Gumuliauskas, Arunas. (2009). "Juozas ar Juzefas Pilsudskis: lietuvių tautinio identiteto problema tarpukariu" ("Juozas or Juzef Pilsudski: Interwar problem of Lithuanian national identity"). In: *Acta humanitarica universitatis Saulensis*. Vol. 8
- Herzog, G. (1949). "Canon in West African xylophone melodies". Journ. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 2, No.3
- Ivanov, Anatoli. (1993). "Volshebnaia fleita v iuzhnorusskom folklorė" ("The Magic Flute in South Russian Folklore"). In: *Sokhranenie i vozrozhdenie folklornikh traditsii* (Preservation and the Revival of folk traditions). Issue 2. P. 30–76. Moscow: The State Center for Russian Folklore
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos
- Kubik, Gerhard. (1988). *Zum Verstehen Afrikanischer Musik* (Ausgewählte Aufsätze) [To Understand African Music (Selected

Essays)]. Leipzig

Majewicz, Alfred. (1983). *Dzieje i legendy Ajnów (History and Legends of Ainu)*. Warszawa: Iskry

Nattiez, Jean-Jacques. (1990). *Musico-logie générale et sémiologie, 1987 (Music and Discourse: Toward a Semiology of Music, 1987)*. Translated by Abbate, Carolyn. Princeton University Press

Paliulis, Stasis. (1984). *Daudyčių poveikis sutartinčių muzikai (The Impact of "Daudytes" on the Music of Polyphonic Songs Sutartinės)*. *Journ. Muzika*, 4:87-95

Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. (2000). "Dviejų pradų – vokalinio ir instrumentinio – susipynimas sutartinėje Buvo dūda Vilniū" ("The Intertwining of the Two Origins - Vocal and Instrumental - in the Sutartinės Was a Hornpipe in Vilnius"). In: *Lietuvos muzikologija*, 1:89–103

Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. (2002). *Lithuanian Polyphonic Songs Sutartinės*. Vilnius: Vaga

Račiūnaitė-Vyčiniienė, Daiva. (2006). "Sutartinės "Collecting": A Canon and Creative Process". In: *Principles of Music Composing: Creative Process*, V. V International Music Theory Conference (Vilnius, October 13–15, 2005). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija

Tanimoto, Kazuyuki. (1999). "To Live is to Sing". In: *Ainu: Spirit of a Northern People*. Editors: Fitzhugh, William, Dubrueil, C.O. with Arctic Studies Center, National Museum of Natural History, Smithsonian Institution. Washington, D.C.: University of Washington Press in asso

Velichkina, Olga. (1993). "Sokhranenie kurskoi traditsii mnogostvolnoi fleiti (Po materialam ekspeditsii v selo Plokhovo)" ["Preserving of the multi-pipe whistles tradition in Kursk region (based on the expedition to the village Plokhovo)"]. In: *Sokhranenie i vozrozhdenie Folklorikh traditsii (Preservation and revival of folk traditions)*. Issue 2. Moscow: The State Center for Russian Folklore

Zhulanova, Nadezhda. (1997). "Instrument, muzikant i musika v traditsionnoi kulture: Komi-Permian multi-pipe whistles" ("An instrument, a musician and music in the traditional culture: Komi-Permian multi-pipe whistles"). *Journ. Muzikalnata akademia*, 3:156–164

Online Sources

<http://furiya-music-material.miyakyo-u.ac.jp/Ainu%28English%29/ainu/kaisetsu/index.html>

<http://world-music-travelling.blogspot.com/2009/11/hokkaido-revival-of-ainu-music.html>

<http://books.google.lt/books?id=W2ITgQGc99EC&pg=PA343&lpg=PA343&dq=Nattiez+Tanimoto+ainu&source=bl&ots=WgXhtnzmSb&sig=7gFnHqshmxK13cAFvvAlu6a-14Y&hl=lt&ei=jOIMTJezlYGjOKHz7Qw&sa=X&oi=bookresult&ct=result&resnum=7&ved=0CEMQ6AEwBg#v=onepage&q=Nattiez%20Tanimoto%20ainu&f=false>

<http://www.flickr.com/photos/subiurek/2095067976/in/set-72157603543260029/>

<http://www.sacred-texts.com/sha/sis/index.htm>

<http://www.phototravels.net/japan/drum0002/ainu-museum-9.html>

Abbreviations

LTR [Lithuanian abbreviation, reference to]: Lithuania SSR Science Academy of Lithuanian Language and Literature (presently - Folklore Manuscript Library of the Lithuanian Institute of Literature and Folklore)

LLIM [Lithuanian abbreviation, reference to] S. Paliulis, Ed., *Lietuvių Liaudies Instrumentinė Muzika 'Lithuanian Instrumental Folk Music'*, Vilnius, 1959

PAA [Lithuanian abbreviation, reference to]: Personal archives of Stasys Paliulis

SIS [Lithuanian abbreviation, reference to]: Z. Slaviūnas, Ed., *Sutartinės : Daugiabalsės Lietuvių Liaudies Dainos 'Sutartinės : Polyphonic Lithuanian Folk Songs'*, Edition 1, 2, Vilnius, 1958, and Edition 3, Vilnius, 1959

Audio Examples

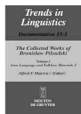
Audio example 1. Lithuanian *trejinė* „Tity tatato“. SIS 484a. Sung by singers group from Biržai district. Recorded in 1937. LTR pl. 186a(5)

Audio example 2. Ainugo onsei shiryo senshu: inbunhen: (04)-(07A) Suwariuta rinshoka, Tamura, Suzuko, Waseda University Publisher, 1996
<http://dSPACE.wul.waseda.ac.jp/dSPACE/bitstream/2065/5609/1/A16-008.mp3>

Audio example 3. The alternation hymn “Kekštas kekštelis” (“The jay, the little jay”). Sung by Anastazija Cicėnienė-Trapikaitė, age 75, and Vilhelmina Petkevičienė-Cicėnaitė, age 42, Beniūnai village, Rimšė district, Ignalina county. Recorded in 1969. Note: “*Keturinė* ‘Foursome’. We sang it when pasturing or working in the evening – some where spinning, others were netting. One or several singers say “The jay, the little jay” etc, other answer: “Tui tooy”. KTR 136(1)

Audio example 4. Ainugo onsei shiryo senshu: inbunhen: (04)-(08B) Suwariuta rinshoka, Tamura, Suzuko, pp.40–42, 1996
<http://dSPACE.wul.waseda.ac.jp/dSPACE/bitstream/2065/5612/1/A16-011.mp3>

სურათი 1. ბრონისლავ პილსუდსკის აინური ენა და ფოლკლორული მასალები
 Figure 1. *Ainu Language and Folklore Materials of Bronislav Pilsudski*



სურათი 2. ბრონისლავ პილსუდსკი
 Figure 2. Bronislav Pilsudski



სურათი 3ა. პილსუდსკების საგვარეულო გერბი
 Figure 3a. Pilsudski coat of arms



სურათი 3ბ. პილსუდსკის დიდი ბაბუის, ბილევიჩიუსის გერბი
 Figure 3b. Coat of arms of Bilevičius (Bilionis), the great-grandfather of Pilsudski



სურათი 4. აინების ტრადიციული მუსიკალური სკიფი (Tanimoto, 1965: I)

Figure 4. Ainu traditional chest (Tanimoto, 1965: I)



სურათი 5. ლიტვეური კანონიკური სუტარტინების წრეში მღერა (სუტარტინების შემსრულებელთა გუნდი ტრის კეტურიოსე, ფოტო გადაღებულია იურგიტა ტრეინიტი-იორე 2006 წელს)

Figure 5. Lithuanian canonical singing of *sutartinės* in round (*Sutartinės* performers group *Trys keturiose*. Photo by Jurgita Treinytė-Jorc, in 2006)



სურათი 6. ლიტვეური საცეკვაო სუტარტინები (ანსამბლი ტრის კეტურიოსე WAFt-ის პროექტში, ფოტო გადაღებულია ოლივერ კილიგის მიერ, ტონლაგენის ფესტივალზე, პელდრაუ – ხელოვნების ევროპული ცენტრი დრეზენში (გერმანია), 16 ოქტომბერი, 2010)

Figure 6. Lithuanian dancing *sutartinės* (The group *Trys keturiose* in WAFt project. Photo by Oliver Killig. Taken at Tonlagen Festival, Hellerau - European Centre for the Arts in Dresden (Germany), 16th of October, 2010)



სურათი 7. აინების უკოუკი (ჯდომით შესასრულებელი სიმღერა, პოკაიდოს აინური კულტურის კვლევის ცენტრის ანგარიში №2. პოკაიდოს აინური კულტურის კვლევის ცენტრი, 2005 წ.-ის ივნისი, გვ. 5)

Figure 7. Ainu ukouk (sitting song, Research Report of the Hokkaido Ainu Culture Research Center No. 2. The Hokkaido Ainu Culture Research Center, June 2005. p. 5)



სურათი 8. ორი აინუ ქალბატონი აინების ტრადიციულ როდინში (ნისუ) ფეტვის დანაყვის დროს – რისი პრაქტიკაც არსებობს მხოლოდ იეზოს სამხრეთ ნაწილში – ორი ან სამი გოგონა ზის როდინის გარშემო, სადაც მოთავსებულია ფეტვი, თითოეულ მათგანს ორივე ხელით უჭირავს ფილთაქვა, ნაყავნ და მღერაინ სიტყვებს *ჰუე, ჰუე* თან ხმას უმატებენ, როდესაც დანაყვას უფრო მეტი ძალა სჭირდება და ხმას უღაბლებენ ბოლოსკენ. ნაყვა დაახლოებით მხის ჩასვლისკენ იწვევა ქოხის ზღერბლზე (Landor, Arnold Henry Savage, 2001). *ბანეგულთან აინებთან ან 3800 მელი ტვირთთან უნაგორზე იეზოში და კრეიზი კურილის კინულებზე ფაქსიმიდგ, ხელახალი გამოცემა 1893 წ.-ის ჯონ მორეის რედაქტირობით, ლონდონი. Adamant Media Corporation, 262, ციტატა აღებულია საიტიდან <http://oldphotosjapan.com/photos/652/ainu-women-using-mortar>*

Figure 8. Two Ainu women using a traditional Ainu mortar (*nisu*) - “During the process of pounding millet—which is only practised in the southern part of Yezo—two or three girls stand round a mortar in which the millet has been placed, and each girl, holding with both hands a pestle, beats and sings, one after the other, the words “*Huye, huye*,” as the pestle is let down, increasing in loudness when the grain requires harder pounding, and slowly decreasing in volume towards the end. This pounding begins about sunset, and the place chosen for the operation is generally the small porch of the huts.” (Landor, Arnold Henry Savage, 2001). *Alone with the Hairy Ainu or, 3,800 Miles on a Pack Saddle in Yezo and a Cruise to the Kurile Islands*. Facsimile reprint of the 1893 edition by John Murray, London. Adamant Media Corporation, 262; cit. from <http://oldphotosjapan.com/photos/652/ainu-women-using-mortar>



სურათი 9. ლიტველი ქალები ეძებენ *სუტარტინებს* [ეძებენ *დობილაის* (*პატარა სამეურს*) *სუტარტინების* მომღერლების შესრულებით სოფ. სმილგაიდან, ვაბალ-ნინკას რეგიონი (ბალის ბურაჩას ფოტო, 1936 წ.; VDKM 3899)]

Figure 9. Lithuanian women dancing *sutartinės* [The dance *Dobilalis (A little clover)* danced of *sutartinės* singers from Smilgiai village, Vabalninkas district (photo by Balys Buračas in 1936; VDKM 3899)]



სურათი 10. ორი მომღერალი აინუ ქალი (ენდრიუ ევანსის ფოტო)

Figure 10. Two Ainu women singing (Photo by Andrew Evans

(<http://intelligenttravel.nationalgeographic.com/2011/11/23/askandrew-our-digital-nomad-answers-your-questions/ainu-women-sing/>)



სურათი 11. ლიტველი *კანკლეხი* (სუთსიმიანი *კანკლეხი* ჩრდილო-აღმოსავლეთ აუკშაიტაიდან (ფოტო გადაღებულია ბალის ბურაჩას მიერ 1934 წელს; VDKM 3826)

Figure 11. Lithuanian *kanklės* (The five-string *kanklės* from North-eastern Aukštaitija (photo by Balys Buračas in 1934; VDKM 3826)



სურათი 12. პეტრას ღაიფიენე უკრავს თავისსავე ხელნაკეთ ხუთსიმანი კანკლესზე (ფოტო გადაღებულია ბალეს ბურაჩას მიერ 1935 წელს; VDKM)

Figure 12. Petras Lapienė playing on the five-string *kanklės* made by himself (photo by Balys Buračas in 1935; VDKM)



სურათი 13. აინური ტანკორი
Figure 13. Ainu *tonkori*



სურათი 14. აინურ ტანისამოსში გამოწყობილი ქალი უკრავს და მღერის ტონკორზე. მოსახიდ ციტრაზე. საპოროს პირკა კოტანი, აინური კულტურის ცენტრი საპოროში, 2007 წლის თებერვალი

Figure 14. Woman in Ainu costume singing and playing the *tonkori*, a plucked zither. Sapporo Pirka Kotan, Ainu Culture promotion Center Sapporo, February 2007

(<http://www.flickr.com/photos/subiyurek/2095067976/in/set-72157603543260029/>)



სურათი 15. ფრაგმენტი აინუს ღათუის ფესტივალიდან (იომანტე, ფოტო გადაღებულია მ. ა. ცაპლიკას მიერ 1914 წელს)

Figure 15. Fragment of the Ainu Bear festival (*Iomante*, Photo by M.A. Czaplicka, 1914 (<http://www.sacred-texts.com/sha/sis/index.htm>))



სურათი 16. აინუს ღათის თავის ქაღები ბოძებზე (ფოტო გადაღებულია ფრანტიშკ სტაუდის მიერ 2001 წელს. სოფ. კაუაუს აინების მუზეუმი, პოკაიდო. ფოტო № D0002-9)

Figure 16. Ainu bear skull poles (Photo by Frantisek Staud, 2001. Ainu museum in Kawayu village, Hokkaido. Image Ref. No: D0002-9.

<http://www.phototravels.net/japan/drum0002/ainu-museum-9.html>



მაგალითი 1 ლიტუანური ტრეჟინე ტიტუტი ტატატო (SIS 484a. ტიტუტი ტატატო. მღერის მომღერალთა ჯგუფი ბირჯაის რაიონიდან. ჩაწერილია 1937 წელს. LTR pl. 186a(5)

Example 1. Lithuanian *trejinė Tituty tatato* (SIS 484a. *Tity tatato*. Sung by singers group from Biržai district. Recorded in 1937. LTR pl. 186a(5)

I 1 2 1 2

II 1 2 1 2

III 1 2 1 2

I 1. Ti - ti - ty ta - ta - toj, kas ti gra - žiai triū - bi - jo?

II Ty - ti - ti ta - ta - toj, kas ti gra - žiai triū - bi - jo?

III 1. Ti - ti - ty ta - ta - toj, kas ti gra - žiai triū - bi - jo?

მაგალითი 2. უპოპო აიორო კოტან

Example 2. Upopo Ayoro Kotan

ᠤᠫᠣᠫᠣ ᠠᠶᠣᠷᠣᠭᠣᠲᠠᠨ (ウポポアヨロコタン)

(A) AYORO KOTAN アヨロコタン

原曲 宮城道雄 (ウポポアヨロコタン)

編曲 山崎洋一

მაგალითი 3. აინური ოთხხმადანი კანონი – ა და და ჰიო (Tanimoto, 1965: 23, No.2)

Example 3. Ainu four parts canon - A da da hiyo (Tanimoto, 1965: 23, No.2)

მაგალითი 4. აინური ექვსხმადანი კანონი – პონკუტო სინტოკო (Tanimoto, 1965: 22, No.1)

Example 4. Ainu six parts canon - Ponkuto sintoko (Tanimoto, 1965: 22, No.1)

მაგალითი 5. პაკაიტინე (ალტერნატიული) ორგუნადანი ანტიფონური სიმღერა (SIS 1725. *ო კურ გერელოს ტუჟეო*. მღერის 67 წლის ანელე ბლაჟევიჩიენე, სოფ. რიეგუნაი, პარინგის მხარე, ჩაწერილია თუოზას აიდულისისა და თუოზას ორგუბას მიერ 1936 წელს. LTR 926(20)

Example 5. *Pakaitinė* 'alternative' song in two pairs antiphonal (SIS 1725. *O kur genelis tupejo?* Sung by Anelė Blaževičienė, age 67, Rizgūnai village, Paringys district. Written down by Juozas Aidulis and Juozas Jurga in 1936. LTR 926(20)



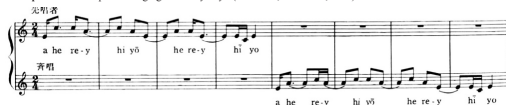
მაგალითი 6. აინური ანტიფონური სიმღერა – *ჰანრო როროსა* (Tanimoto, 1965: 64, No.52)

Example 6. Ainu antiphonal singing - *Hanro rorosa* (Tanimoto, 1965: 64, No.52)



მაგალითი 7. აინური ანტიფონური სიმღერა – *ა ჰე რე ჰი იო* (Tanimoto, 1965: 146, No.1)

Example 7. Ainu antiphonal singing - *A he rey hi yo* (Tanimoto, 1965: 146, No.1)



მაგალითი 8. ლიტუვეური კონტრაპუნქტი სამი ხმისთვის (SIS 1686. *რეტო რასა კრეტო*. მღერის 30 წლის აგოტა შალნიენე, სოფ. რიზგუნაი, პარინგის მხარე, შვენჩიონის მხარე, ჩაწერილია თუოზას ორგუბას მიერ 1936 წელს. LTR 926(326)

Example 8. Lithuanian counterpoint by three (SIS 1686. *Ryto rasa krito*. Sung by Agota Šalnienė, age 30, Rizgūnai village, Paringys district, Švenčionys county; written by Juozas Jurga in 1936. LTR 926(326)



მაგალითი 9. ლიტვეური კოლექტიური სურტარტინეხი (SIS 1780. მანა მაიშას, მანა მაიშას მღერის 81 წლის მაგდალენა გალაიენე, სოფ. გუმბელიაი, სალამესტის მხარე, ვაბალნინკას მხარე, ნაწერილია 1937 წელს სტასუს პალოულის მიერ. PAA (ტექსტი 204, მელოდია 217)

Example 9. Lithuanian collective *sutartinės* (SIS 1780. *Mana maišas, mana maišas*. Sung by Magdalena Gelažienė, age 81, Gumbeliai village, Salamiestis district, Vabalninkas County. Written down by Stasys Paliulis in 1937. PAA (text 204, melody 217)

Ma-na mai-šas, ma-na mai-šas.

Koksai bu-va ta-va mai-šas?

Su spurge-liais, u-ti, u-ti.

Tiu, tiu, su spurge-liais. Tiu, tiu, tiu, tiu.

Sto-ras pa-kul-ni-nis. Sto-ras, sto-ras.

მაგალითი 10. ლიტვეური კოლექტიური სურტარტინეხი 9 მომღერლისთვის (მღერის 79 წლის პრანე ურბონიენე, რამიგალას რეგიონი, პანევჟის მხარე, ნაწერილია ალბერტას ულისის მიერ 1959 წელს. დაიბეჭდა ულიაინაში. შეადგინა ალბერტას ულისმა. ვილინიუსი: ლიტვეულის კრეატივის დრაჟეა, 1993, გვ. 335)

Example 10. Lithuanian collective *sutartinės* for nine singers (Sung by Pranė Urbonienė, age 79, Kutišės village, Ramiygala district, Panevėžys region. Written down by Albertas Ulys in 1959. Printed in: *Uliūnai*. Compiled by Albertas Ulys. Vilnius: Lietuvos kraštotyros draugija, 1993. p. 335)

I. Di-liū-ne-le bo-bu pa-vu-ge bul-bis...

II. Du skry-lė, trys vir-ti-nė, už du-ry ka-čer-gu...

III. A-ta-la-ki kiš-kis su-dris-kis, a-ta-la-ki...

IV. A-vi-žė-la pur pur pur, a-vi-žė-la pur pur pur...

V. Bu-vo de-de Vil-nio, bu-vo de-de Vil-nio...

VI. Bi-li bu-va, bi-li ne, bi-li bu-va, bi-li ne...

VII. Kuts i bu-va, ne-ma-čio, kuts i bu-va, ne-ma-čio...

VIII. Bu-va bu-va, kaip ne-bu-va, bu-va bu-va, kaip ne-bu-va...

IX. Gal bu-va, gal ne-bu-va, gal bu-va, gal ne-bu-va...

მაგალითი 11. ფრაგმენტი სუტარტინესიდან ტიტითი ტატატო (SIS 484a. ტიტო ტატატო. ასრულებს მომღერალთა ჯგუფი ბირჯაის რეგიონიდან. ჩაწერილია 1937 წ.-ს. LTR pl. 186a(5)

Example 11. A fragment of a *sutartinės* *Titity tatato* (SIS 484a. *Tity tatato*. Sung by singers group from Biržai district. Recorded in 1937. LTR pl. 186a(5)



მაგალითი 12. ფრაგმენტი ლიტვერი ინსტრუმენტული პოლიფონური პიესიდან (LLIM 84. ინტაკას შალნიაიდან. ასრულებს ა. ლატვენასი, ხოვ. შვილუნიდან, ვაბალინკას მხარე. ჩაწერილია სტაისის პოლიფონიის მიერ 1932 წელს. PAA 124)

Example 12. A fragment of a Lithuanian instrumental polyphonic piece (LLIM 84. *Intakas from Šalnai*. Performed by A. Latvėnas, Meilūnai village, Vabalinkas county. Written down



მაგალითი 13. აინური პოლიფონია სეკუნდური ინტერვალებით (Tanimoto, 1965: 16, No.55)

Example 13. Ainu polyphony with second intervals (Tanimoto, 1965: 16, No.55)



მაგალითი 14. აინუ პოლიფონია (ლიუტა-უპოპო, *ჰესა ო ჰოი*) (Tanimoto, 1965: 329, No.2)

Example 14. Ainu polyphony (Iyuta-Upopo, *Hessa o hoy*) (Tanimoto, 1965: 329, No.2)



მაგალითი 15. ლიტველი *სუტარტინე*ს პაროდია

Example 15. A caricature of a Lithuanian *sutartinės* singing



მეცნიერების მართლმართლობის ხიზნა და არაბული მრეწველობა
ბალტიისპირეთის მეცნიერების გლეხების ვიკატორ კოლიშოვინაში

მრეწველობის ტრადიციული ფინიკური ტიპების გაერცვლების რუკაზე, როგორც ეს წარმოადგინა ოსტეი ჟორდანიამ თავის წიგნში „ფინ დასვა პირველი შუკითხვა?“, აღნიშნულია ევასებიც (Jordania, 2006: 67), თუმცა ავტორი მიუთითებს, რომ არავითარ მონაცემებს მათი სიმღერების შესახებ არ ფლობს; მე კი სწორედ ევასების მრეწველობის სიმღერების შესახებ მაქვს გარკვეული მასალა. ამის შესახებ შემძღია ვიამბოთ არა მხოლოდ თეთრი ღაჭების შესახებ, არამედ იმის გამოც, რომ ჩემი აზრით, ევასების სიმღერა წარმოადგენს მნიშვნელოვან რგოლს, რომელიც საშუალებას გვაძლევს წამოვიწყოთ პირობები იმ რეგიონის მრეწველობის ადრეული ეტაპების შესახებ, სადაც გადაიკეთდა სხვადასხვა ხალხთა: ფინო-უგრების, ბალტების, აღმოსავლეთ სლავების ტრადიციები.

ევასები – ბალტიისპირეთის ფინო-უგრების ენობრივი ქვეჯგუფის მცირე ხალხების მიეკუთვნება, რომელიც დასახლებულია ონეგის ტბის (Onega Lake) დასავლეთ სანაპიროზე, ლენინგრადის ოლქის აღმოსავლეთში და მასთან მოსახლდრე ვოლოდის (Vologda) ოლქის რაიონებში. ევასები თავის თავს უწოდებენ – ევას (Veps), ბეპსია (Bepsia), ლიუდინიკი (Lyudinik), ევასლაინე (Vepslayne). არაოფიციალურად ევასებს, სამხრეთის მხარეში მხინც უწოდებენ, აგრეთვე, ჩუხარებს (Chukhars). ევასური მოსახლეობის ცენტრი დიდი სოფლებია – შელტოზერო (Sheltozero), ოზერა (Ozera), ვინიცი (Vinnitsa), ოშტა (Oshita) და სხვ. ენის მიხედვით ევასები იყოფიან სამ დიალექტურ ჯგუფად: ჩრდილოეთის (ონეგისპირეთი), შუა (ვოლოდა, ლენინგრადის ოლქი) და სამხრეთის (ლენინგრადის ოლქი) ჯგუფებად (სურ. 1).

ოდესღაც ევასები, რომელთა ეთნონიმში ისტორიკოსები ითვლისწინებენ რუსულ მატრიანეში მოხსენიებული სახელწოდებების – ევას ან ჩუდ ტრანსფორმაციას, რაოდენობრივად მნიშვნელოვან ხალხს წარმოადგენდნენ. მაგრამ 1939 წლის აღწერით მათი რაოდენობა 32 000 იყო, 1979 წლის აღრიცხვით კი 8 000-მდე შემცირდა, ხოლო 10 წლის შემდეგ, 1989 წელს, მათი რიცხვი 12 000-მდე გაიზარდა, თუმცა მშობლიური ენის მცოდნეთა პროცენტული რაოდენობა სტაბილურია – 40%-45%.

მონაცემთა საწარმოა გარკვეულ განმარტებას საჭიროებს: მრავალი ევასი, რომელიც დიდი სამამულო ომის დროს ფინურ ოკუპაციაში მოხვდა, შიშობდა არ გაეზიარებინა რეპრესირებული ხალხის ბუდი და თავს რუსს უწოდებდა. აგრეთვე, ადგილობრივი ხელისუფლებაც ისწრაფვოდა ევასები რუსებად გამოეცხადებინა. დღეისათვის, როცა ევასებზე გაერცვლდა ჩრდილოეთის მცირე ხალხების მხარდასაჭერი სახელმწიფო შედავათები, დაიწყო საპირისპირო მოძრაობა და საკუთარი, ევასური ძირების შესახებ გაისვენეს იმ ადამიანებმაც, რომლებიც დიდი ხანა მას დაშორდნენ.

როგორც ძალზე ზუსტადია აღნიშნული ერთ თანამედროვე სტატიაში, ევასებმა „ათვისი განვითარებით ვერ მიადწიეს დამოუკიდებელი სახელმწიფოს წამოყალიბებამდე, თანდათანობით გადაიქცნენ ოდესღაც არსებული ხალხის ნარჩენებად, რომელთაც აღარ შესწევდათ ძალა შექმნათ საკუთარი ისტორია“ (<http://finugor.ru/node/867>).

თუმცა ევასებს ჯერ არ შეუქმნიათ საკუთარი ლიტერატურა, არ ჰქვიათ მხატვრები და მუსიკოსები, პეტერბურგის, პეტროზავოდსკის, ესტონეთისა და ფინეთის მხრიდან დიდია ინტერესი მათი

ეთნოგრაფიისადმი, არქეოლოგიისა და ფოლკლორისადმი. ვეპსების კულტურულ ცენტრები დღეს წარმოდგენილია სოფელ ვინიცაში კულტურის სახლით, შედგენილ სოფლის სახლით, დაბა კორბაში სკოლით. ამ ცენტრებში გახსნილია მხარეთმცოდნეობის მუზეუმები. ყოველწლიურად, ივნისის მეორე კვირა დღეს, ვინიცაში იმართება ვეპსური ენისა და კულტურის დღესასწაული. ვეპსურ ენაზე ამჟამად არა მხოლოდ თხზავნს დღეისა, არამედ თარგმანს კლასიკოსაც. აი, როგორ ეძღვრს ვეპსურ ენაზე პუშკინის სტრიქონები:

Konz mähil Gruzijan ö pimed katab man,

Aragvan joksend rindal kulub...

საქართველოს მთებზე ღამის ყვლიადი

ნამოწყა

ნემს წინ არაგვი ღრიალებს...

1927 წელს კარელიის ასსრ-ში ჩამოყალიბდა შედგენილ სოფელ 1931 წელს ლენინგრადის ოლქში – ვინიცას ნაციონალური რაიონები. 1937 წელს ეს ნაციონალურ-ადმინისტრაციული საქმიანობა იზღუდებდა. ვინიცა კარგავს ნაციონალურ-ტერიტორიული დანაყოფის სტატუსს. 1956 წელს კარელიაში დიკეიდირებულია შედგენილ სოფელის ნაციონალური რაიონი.

მშობლიურ ენაზე განათლების შემოტანის მცდელობა პირველად 1931 წლიდან შეიმჩნევა, როდესაც ვეპსური დამწერლობა შეიქმნა, მაგრამ ეს მცდელობები აღკვეთილ იქნა 1937 წელს აღსანიშნავია, რომ ამ მცდელობას ვეპსური სოფლების სხვადასხვა ადმინისტრაციულ რეგიონებში დაქსაქსულობისა და ერთიანი ტერიტორიული ერთეულის არარსებობის გამო წარმატება არ მოჰყოლია.

პერესტროიკის პერიოდში, 1990-იანი წლების დასაწყისში, კარელიის რესპუბლიკაში კვლავ ჩამოყალიბდა ვეპსური ნაციონალური თემი (ვეპსები საერთო მოსახლეობის 40%-ზე ნაკლებს შეადგენენ). ადმინისტრაციული მართვის ზოგიერთი ფუნქცია ლენინგრადის ოლქის ბუნების დაცვის ორგანიზაციამ (ვეპსური ტყე) აიღო საკუთარ თავზე, მაგრამ ცხადია, ეს არასაკმარისია.

1991 წელს პეტროზავოდსკის პედაგოგიურ უნივერსიტეტში გაიხსნა ვეპსური ენის მასწავლებელთა მოსამზადებელი კათედრა. დაახლოებით ამავე დროიდან, პეტროზავოდსკში ვეპსურ ენაზე გამოცემა დაიწყო გაზეთმა *კოდმა* (*Kodima* – სამშობლო). იგი ვრცელდება ლენინგრადის ოლქშიც.

რასაკვირველია, რაიმე უნდა გაკეთდეს ამ თვითმყოფადი ხალხის შენარჩუნებისათვის. უზარმაზარ სირთულეს ქმნის არა ის, რომ ვეპსებს არ გააჩნიათ ერთიანი ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული ერთეული, არამედ ის, რომ არ არსებობს ეკონომიკური პერსპექტივა იმ ადგილების დასახლებისათვის, სადაც ვეპსები ცხოვრობენ. ეს ადგილები ყრუ სოფლებია, რომლის მეურნეობა დღეს არ არის მოთხოვნილი. ხოლო, ქალაქებში, სადაც ვეპსური ენა გაერცხლებული, განვითარებული საწარმოები არასოდეს არსებულა.

სოფლად ვეპსები ცხოვრობენ ისეთივე სახლებში, როგორებიც მათი რუსი მეზობლები და იგივე საშუალებებით მისდევენ სოფლის მეურნეობას. გარეგნულად რუსებისა და კარელებისაგან არაფრით განსხვავდებიან. ამიტომ, ვეპსების ეთნოგრაფიული შესწავლა საკუთრივ ვეპსური კულტურული ტრადიციების გამოსავლენად, სხვა ადგილობრივი მოსახლეობისაგან მოწვევით, არც თუ ისე ბევრს გვაძლევს. ვეპსების ეთნოკულტურული მემკვიდრეობის შესწავლის საშუალებას მოგვცემს მხოლოდ: ა) მხარის სრული გამოკვლევა, ბ) ამ ფართო კონტექსტში გარკვეული საცდითი ექსპერიმენტების გამოყენება და გ) განხილვა იმისა, თუ რამდენად ხშირად გვხვდება ესა თუ ის თავისებურებები ვეპსებთან, რუსებთან თუ კარელებთან.

მაგალითად, დაკარგვის წესი დაკავშირებულია მუსიკასთან. მას ეწოდება *მცველებელის გა-მხიარულება*. მაშინ, როდესაც მცველებელი სახლში დასვენებული, შემსრულებელი გარშემო უკრავს მხიარულ მღეროდებს, ახალგაზრდობა კი ცეკვავს. ეს ჩვეულება დავიძნობულია დადოგისა და ონგეის ტბის ყელის მდებარეობაში, მაგრამ კარელიისა და რუსეთის სოფლებში მისი ერთეული

შემთხვევები გვხვდება, ვეპების სოფლებში კი – ხშირი. ამან საშუალება მოგვცა აღნიშნული ტრადიცია ვეპსურად ჩაგვეთავა (Pimenov, 1960).

საერთოდ, მუსიკალური სიძველეები ცოცხალ ტრადიციაში იშვიათადაა შემონახული მოდერნიზაციის სახით¹. ამ თვალსაზრისით ვეპური მუსიკალური ფოლკლორი საოცარ მდგომარეობაშია. მაგალითად, დადგენილია, რომ ვეპური მოთქმა-გოდების მოტივი, რომელიც შუა და ჩრდილოეთი ვეპებისაგან არის ჩაწერილი, სხვა არაფერია, თუ არა ონგეისპირეთის ბოლინების მიქსელის – რიბინინების (*Rybinins*) ცნობილი ეპიკური მოტივი (Vasilieva, 1981, 1990). ამასთან, სადაც ამ მოტივზე მოთქმა-გოდება ედერს, იქ ბოლინებს არ ვხვდებით და პირიქით. ასეთივე სიძველის აღმოჩენა სასიგნალო მფლობელები (ტყის გადამახლეები, პუჟი *ძახილი*), რომლის გავრცელების ცენტრალურ არეალს წარმოადგენს სწორედ შუა და სამხრეთის ვეპების რეგიონები (Lobanov, 1997). გასაგებია, რომ ორივე შემთხვევაში სიძველის ქვეშ იგულისხმება არა ქვის ხანა, არამედ ისტორიულად მოსაწველში დრო, რომელიც ძველრუსული დამწერლობის ძეგლებშია ასახული.

ვეპების მუსიკალური ფოლკლორის ჩაწერა 1937 წლიდან დაიწყო. ის კანონობრივად მდიდარი არ არის. მშობლიურ ენაზე შუა და სამხრეთის ვეპები ასრულებენ მხოლოდ ტირილებს, იაფანებს, ზირებს (ორხაზიან და ოთხხაზიან სტროფებს, ჩვეულებრივ, სახუმარო ან აქტუალურ თემებზე, მხარკული მანერით), ხოლო უსიტველად ასრულებენ დასაძინებელ ნანებსა და გადამახლეების სპეციფიკური პანგებით. ვეპური მუსიკალური მემკვიდრეობის რეპერტუარს შეადგენს მხოლოდ რუსული სიმღერები, რომლებსაც ვეპები ასრულებდნენ 1960-იან წლებში, საშინლად დამახინჯებული ენით, აღიქვამდნენ რა ტექსტს, როგორც სიმღერის ფონურ და არა აზრობრივ საფუძველს. 1990-იან წლებში მე ვიწვინე სამხრეთი ვეპებისაგან უფრო გვიანი შრის მრავალხაზიან სიმღერებს და იქ უკვე გამართული რუსული ენა გვხვდებოდა.

ვეპების (ჩრდილოეთის) მიერ ნამღერი სიმღერები, როგორც ვეპსურ, ისე რუსულ ენაზე, პირველად 1941 წელს გამოქვეყნდა კარელია-ფინეთის ასსრ-ს ხალხების სიმღერების პატარა კრებულში (Gudkov, Levi, 1941) (მაგ. 1). შუა ვეპების სოფლებიდან რუსული სიმღერების ჩანაწერები განდა უფრო გვიან – 1963 წელს, ლოდინიპოლსკის რაიონში, ლენინგრადის კონსერვატორიის ექსპედიციის მასალებში (Lapin, Lobanov, 1970). ამ ექსპედიციაში მონაწილეობის მიღების შესაძლებლობა მოგვცა მეც. მასინდელ პირველკურსელს (მაგ. 2).

ქრისტიანულ მოქცეული ვეპები რუსულ სახელებსა და გვარებს ატარებენ. და იმის გასაგებად, შედის თუ არა ესა თუ ის რუსული სიმღერა სწორედ ვეპების, და არა მათი რუსი მეზობლების რეპერტუარსა და მუსიკალური ტრადიციაში, საჭიროა შესაბამისი მონაცემების არსებობა. 1950 წელს გამოცემული ლენინგრადის ოლქის სიმღერების კრებულში გამოქვეყნებულია ორი სიმღერა მრავალხაზიანობის დამახასიათებელი თავისებურებებით, რომელთაც მე ვეპსურ ფოლკლორს მივაკუთვნე (Kravchinskaja, Shirayeva, 1950: No. 155, 156). მაგრამ კჟინდა თუ არა შემსრულებელ გუნდს რაიმე შეხება ვეპს ხალხთან – უცნობია (მაგ. 3). 1994 წელს გამოცემულ პატარა კრებულში – ვეპური ტყის სიმღერები (Mekhnetsov, 1994) მხოლოდ და მხოლოდ „ტყეა“ ვეპსური.

ვეპების ერობოლოგი სიმღერის საფუძველს წარმოადგენს უნიონური პეტროფონია, რომელიც გავრცელებულია რუსეთის მთელ ჩრდილო-დასავლეთში და ახასიათებს ზოგიერთი მკარი თავისებურება: ხმების დაყოფა ინტერვალებში (უპირატესად, ტერციებში) ან საკადანსო უნიონის წინ, რითაც თითქმის და აქ ხდება დისონანსების აკუმულირება, ან კიდევ ტონიკისაკენ ნებისმიერი სვლის წინ. პეტროფონიის ასეთ სახეს შეიძლება ვუწოდოთ „რეგულარულს“.

არ შემოიღია არ აღეწერა ვეპების სიმღერების მოსმენიდან მიღებული ჩემი პირველი შთაბეჭდილება: „ვეპების სიმღერებმა განგვაკვივრა თავისი გამოკეთილი მუსიკალური თავისებურებებით.

ყოველი მათგანი ვიწრო დიაპაზონშია, უმეტესად კვარტის ფარგლებში, ხანგრძლივად გაბმული ძირითადი ტონით სტროფის ბოლოს. არქაული ხმოვანი ტრიქორდებით, რომლებიც საფუძვლად უდევს მოტივს. აგრეთვე, განუმოკლებელ ხიახლეს ანიჭებს ექვსურ სიმღერებს შესრულების თავისებური მანერა. [...] ყოველი მომღვწეო სტროფის დასაწყისში დაშვებულია კვარტული ან კვირტური ინტონაცია წინამავალი სტროფის დამახოლობეულ გაბმულ ტონზე, ხოლო მივლი სიმღერა ბოლომდე სრულდება შეუმოკლებლად, უწყვეტ სუნთქვასზე“ (Lapin, Lobanov, 1970). მეტად მნიშვნელოვანია რუბტოვის (Rubtsov) შენიშვნებიც ამ სტილის სიმღერების მრავალხმიანობის განსაკუთრებულ ნიშნებზე, რომლებიც ჩაატარებია მის მიერ შედგენილი ლენინგრადის ოლქის კრებულის კომენტარებში: „მრავალხმიანი შესრულების შემთხვევაში მოახსილო (თანხმდები ხმა) თავისი სვლებით ხაზს უსვამს კილოს ტონიკას, ქმნის რა პირველ ხმასთან ერთობლიობაში თითქმის ბურღონული ჟღერადობის შთაბეჭდილებას“ (Rubtsov, 1958: 202) (მაგ. 3). ამასთან, რუბტოვს არ დაუვსვამს საკითხი ექვსების მიერ რუსული სიმღერების შესრულების მანერის შესახებ.

აი, როგორ მღერიან ექვსები ელვიკურ ღირიკას, დაწვებული გაბმული სიმღერებით და დამთავრებული რომანსებით, რომლებიც განსაკუთრებით სახასიათოდ ეძღვნენ ისინი აბალანსებენ ინტონაციას II და V საფეხურების დადაბლებით (როგორც შოსტაკოვიჩის კილოებში), რის შედეგადაც მათი პანტონი იძენენ დრამატიზმსა და აუწყრლად მწუხარე ელფერს. ასეთია მაგალითად წრდილოეთის ექვსების სიმღერა „Росынька, дароса...“ (роса – ცვარ-ნამი) (Gudkov, Levi, 1941: 70). ყოველი სტროფი მთავრდება ხანგრძლივად გაბმული ტონით, რომელიც აგრძელებს ჟღერადობას მაშინაც კი, როდესაც მოქმედი იწყებს შემდეგი სტროფის სიმღერას. აგრეთვე, რეგულირებული პეტეროფონის გარდა ექვსურ მრავალხმიანობაში გვხვდება ბურღონული სიმღერის ელემენტები. ხანგრძლივ საკადანსო ნოტს აგრძელებს ყველა მომღვწეო და სუნთქვის სიძლიერით მას არაჩვეულებრივი შთაბეჭდილების ძალით ახვებს. ამ ტონის დაჭრა ჯაჭკური სუნთქვის გზით არ ხდება. უცვლად მოქმედი იღებს პაუზას და გუნდის ფონზე იწყებს შემდეგი სტროფის სილოს.

გაბმული სიმღერის სტროფები გადაბმულია. ყოველი შემდგომი სტროფი იწყება წინა სტროფის უკანასკნელი სიტყვების გამოვრებით. ასეთ გამოვრებას სხვადასხვა მოცულობა და ფორმა აქვს. გაბმული სიმღერაში მისი სხვადასხვა სახეობა გამოიყენებული (მაგ. AB BC CD...), მაგრამ ერთი მათგანი – ე. წ. *შუალედური დამაკავშირებელი სილო ხმა* (Popova, 1977: 120) ან *ცალკე სილო ხმა* (Gippius, 1957: 248) – დაიბადა სწორედ გაბმული სიმღერის წიაღში და მისი გამოყენება ყველაზე მაკეთია (AB bCD DEF...).

ექვსების სიმღერაში ბურღონის ხანგრძლივობის ზღვარი უტოლდება *შუალედურ დამაკავშირებელ სილოს*. ასეთი სილოს სიტყვიერ ტექსტში თითქმის წინა იდგის კვალია. მის ანარეკლად აღიქმება ახალ სტროფში ბურღონული ტონიც, რომელიც განიხილება, როგორც წინამდებარეს გაბმული დასრულება. სწორი იქნება, თუ ამ მოვლენას *ბურღონულ კვალს* ვუწოდებთ.

აღნიშნული სტრუქტურის წარმოშობასთან დაკავშირებით არსებობს სამი ვერსია. პირველ რიგში, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბურღონული კვალი ფართოდ იყო გავრცელებული რუსულ სიმღერაში, მაგრამ შემონახულია მხოლოდ ექვსებთან, როგორც რუსეთის რდილო-დასავლეთში მცხოვრებ ხალხთან, რომელმაც ყველაზე ნაკლებად განიცადა ცვლილებები. ამასთან, ხელმისაწვდომი გამოცემული წყაროების შესწავლამ გვიჩვენა, რომ ეს ხერხი პრაქტიკულად არ გვხვდება რუსულ სიმღერებში. იგი არ გვხვდება ეოლოგის ოლქის იმ ნაწილშიც კი, სადაც ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში ცხოვრობდნენ წილები (ვეპეცკი), საკუთარ ენაზე მისაუბრებ, მაგრამ მაღელ ახიმღერებელი ამ მხარის (ბელოზეროს (Beloozero) ირვალე მდებარე დასავლეთ რაიონები, ქალაქი კადუი (Kadui) და სხვა) რუსი მო-სახლეობის მიერ. მართალია, ეოლოგის ოლქის ტარნოვის რაიონის ან არხანგელსკის ოლქის

უსტაინსკის (Устья – შესართავი) რაიონის ზოგიერთ სიმღერაში სუსტად გამოხატული ბურდონული კვალი შეიშნევა (Mekhnetsov, Marchenko, Melni, 1983: No. 12, 34) (მაგ. 4), მაგრამ სწორედ ეს შეიძლება იყოს ათვისებული *ჩუღების* (ვეპების) მიერ. ყოველივე შემოღნიშნული მოწმობის იმას, რომ ბურდონული კვალი ძალიან სუსტია და ჩნდება ლოკალურად, რის გამოც იგი არ შეიძლება ჩაითვალოს მრავალხმიანი სიმღერის ზოგადრესულ ტრადიციად.

მეორე მხრივ, შეიძლება ეთვრათ ერთი პრიკითაც: ბურდონული კვალი განაღდა ვეპსურ გარემოში, რომელიც შემდგომში დაუკავშირდა ლირიკულ გაბმულ სიმღერას რუსულ ენაზე. ამ ვერსიას აქვს სუსტი მხარეები. გაბმული სიმღერა საერთოდ მიჩნეულია უფრო გვიანი წარმოშობის მოვლენად (Zemtsovsky, 1967), მაგრამ ამჟამად ძლიერდება თვალსაზრისი, რომ ეს ეპირა არა უბრალოდ გვიანი, არამედ სრულიად გვიანი წარმოშობისაა და პირველი ცნობები მის შესახებ პეტრე პირველის რეფორმების წინ განაღდა (Vlasov, 2009; Lobanov, 2005). გაბმული სიმღერა ვეპსებთან მაშინ მივიდა, როდესაც მათი ეთნოგენეზი დასრულებული იყო და დაყოფა სამ შორეულ, პრაქტიკულად ერთმანეთთან ურთიერთობაში არ მყოფი ჩრდილოეთის, შუა და სამხრეთის ვეპსების დიალექტურ ჯგუფებად უკვე მომხდარი იყო. თუმცა, აღნიშნული სამივე ჯგუფის ლირიკულ სიმღერებში ისეთი საეციფიკური ხერხის არსებობა, როგორიც ბურდონული კვალია, მეტყველებს, რომ ლინგვისტურ მონაცემებზე დაფუძნებული მოსაზრება ამ ჯგუფთა დაცივების შესახებ გადაჭარბებულია ან აქვს სხვა მიზეზი. ამიტომ, იბადება შესაძლო ვერსია: ბურდონი სიმღერა ვეპსებთან მათი მრავალხმიანობის ძალიან ადრეული ფორმა იყო და უკავშირდებოდა სხვა ეპირებს, სხვა ენას. წინამორბედი საკალობლები მიეწეებულ იქნა და მათი ადგილი დაიკავა გაბმულმა სიმღერამ თავისი საკუთრივ ქსოვილით, ხოლო მასთან შესრდილი ბურდონი, ნებისით თუ უნებმივდ, შემცირდა და გადაიქცა *ბურდონულ კვალად*.

მრავალხმიანობის ფორმებიდან, რომლებიც შეინიშნულია მიწებსზე, საღაც გადმოკეთა ბალტიკისპირელი ფინელების, ადამოსავლეთ სლავებისა და ბალტიკელების გზები, ვეპსური სიმღერა ბურდონული კვალთი გვასხვავებს მხოლოდ ლატვიელთა ბურდონულ-პედალურ სიმღერას.

პირველად ა. იურიანის (Yurian), შემდეგ კი ე. მელნაილისის (Melngailis) მიერ ნოტებზე დაფიქსირებული სიმღერები, რა თქმა უნდა, მნიშვნელოვნად განსხვავდება იმისაგან, რასაც ვეპსები მღერიან. ლატვიელთა სიმღერას არ ახასიათებს ჯაჭვური განმეორება, არამედ შედგება ერთი და იგივე ტაგის ორჯერადი გამეორებისაგან, რის გამოც წარმოიქმნება სტროფები. ბურდონი მასში თანხლებას უკეთებს ტაგის გამეორებას თავიდან ბოლომდე, ბურდონული ხმა¹ არ მონაწილეობს (ან შეიძლება არ მონაწილეობდეს) სიმღერის ტექსტის შესრულებაში, რაზეც მოწმობს მომეგრალთა პარტიების დასახელებები: *teiceja* (თიქელი), *locitajas* (ხეიით შემსრულებელი), *vilceja* – (მგლის ყჩოელი). ამავე დროს, *სქითი შემსრულებელი* ინსტრუმენტალისტი არაა, იგი მეორე მომღერალთა, რომელიც სუსტად ან ვარირებული სახით იმეორებს *მოქელის* მოტივს. ამასთანავე, აღმოჩნდა, რომ ლატვიელთა ბურდონული სიმღერაც ემყარება ბურდონულ კვალის კონცეფციას – ტექსტის გამეორება პედალური ტონის ქლავადობის ფონზე (მაგ. 5). ეს განსაკუთრებით საინტერესოა, რომ რუსულბელორუსულ საწეს-ჩვეულებო სიმღერებში ბურდონული კვალი შეინიშნება მხოლოდ ფსკოვის (Pskov) რეგიონის ზოგიერთ რაიონში, მხოლოდ ლატვიის საზღვართან ახლოს (Mekhnetsov, 1989: No. 84, 85, 93, 135, 141, 334, 339, 354, 359). როგორც არ უნდა იყოს, ამ სიმღერების სტროფის დასაწყისში ტექსტი არ არის ნახსენები წინა სტროფის დაბოლოებიდან (მაგ. 6). ასეთი კველი შეიძლება აიხსნას ახ. წ.-ის პირველ საუკუნეებში სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან *ვეპების* (წუღების) ლადოგისა და ონეგის ტბებისაკენ მიგრაციის პირობებით.

რას წარმოადგენს ბურდონული კვალი – უნივერსალურ კანონზომიერებას თუ სიმღერის ლოკალურად საკმაოდ შეზღუდულ ფორმას? შესაძლებელია თუ არა, არა მხოლოდ ვეპსებთან და ლატ-

ვიელებთან, არამედ ჩრდილო-ვეროპული რეგიონის სხვა ხალხთა ბურდონული მრავალხმიანობის მასალების საფუძველზე მოვახდინოთ ერთობლივი გუნდური სიმღერის ფორმის ადრეული ეტაპების რეკონსტრუირება? როგორც ჩანს, ჩრდილო-აღმოსავლეთ ვეროპის თანამედროვე ხალხების ეთნიკური მუსიკა კიდევ ბევრ აღმოჩენებს გვირდებდა მრავალხმიანობის კვლევის თვალსაზრისით.

შენიშვნები

¹ მხედველობაშია დასრულებული მუღოფიები და არა კილოური ბგერათრიგების კონსტრუქციები და რიტმული ფორმულები

² 1950-იან წლებში ჯერ კიდევ არ იყო შემუშავებული თანამედროვე რუსულ ფოლკლორისტიკაში დღესათვის მიღებული მრავალხმიანობასთან დაკავშირებული ტერმინოლოგია. ტერმინით *პოდეკლოსოკ* რუბცოვას მოსაზრებით დაბად პარტიას გკუთენის, ხოლო *პორედი* ხმა წარმოადგენს დამწყებ სოლისტს

³ ბურდონული ხაზი მიჰყავს გუნდსაც

თარგმნა ლიანა გაბრტაფაძე

**JOINT SINGING OF THE VEPSSES AND ARCHAIC PHENOMENA
IN THE PEASANTS' MULTIPART SINGING
IN THE BALTIC COUNTRIES**

On the map of the spreading of traditional ethnic types of multipart singing, as presented by our colleague Joseph Jordania in his book "Who Asked the First Question", Vepses are also mentioned (Jordania, 2006: 67). But here the author simply indicates that he did not possess any material concerning their singing, but I happen to have some. I am going to touch upon this issue not only in order to fill in the blank spaces but also because of the fact that, in my opinion, it provides grounds to formulate some hypotheses about the early stages of multipart singing in the region, where the roads of different peoples – Finno – Hungarians, Balts and eastern Slavs – intersected.

The Vepses, a small nation belonging to the Finno-Baltic language subgroup, live on the western shores of Onega Lake, in the eastern part of the Leningrad district and in the bordering regions of the Vologda district. The Vepses call themselves Veps', Bepsia, Lyudinikad, Vepslayne (informally they, at least, the southern Vepses, are called *Chukhars*).

The centres of Vepses are the large villages of Sheltozero, Ozera, Vinnitsa, Oshta and others. As to their language they are divided into three dialectal groups: northern (on the shores of Onega Lake), middle (Vologda and Leningrad districts) and southern (Leningraddistrict) (fig. 1).

Formerly the Vepses, in whose ethnonym historians trace the transformation of the names *Ves'* or *Chud'* of the Russian chronicles, were quite great in number. But according to the census of 1939 they amounted only to 32000 people and in 1979, their number was reduced to 8000, but ten years later, in 1989 their number already grew to 12000; it should be noted that the number of people knowing the native language always remains the same – 40 – 45 per cent.

The validity of the data requires some explanation: some Vepses areas have being occupied by Finns during the Great Patriotic War. After the War, many Vepses called themselves Russians since feared to share the fate of other persecuted nations at USSR. Local authorities help to Vepses too to registry as Russians. Now, when the Vepses can also enjoy the privileges meant for the small nations of the North, a reverse process has started, and the Veps roots are remembered by those, who abandoned them a long time ago.

As it is aptly said in one of the modern articles, the Veps of the chronicles "during its evolution failed to reach the stage of forming an independent state of its own and turned into a remnant of the once-existing nation, which was no longer able to create its own history" (<http://finugor.ru/node/867>).

So far the Vepses have not nurtured their own literature, great artists, musicians, but the interest in their ethnography, archaeology and folklore from without – St Petersburg, Petrozavodsk, Estonia, Finland – is great. Now the cultural centres of the Vepses are in the village of Vinnitsa – a House of Culture, a village house in Sheltozero, a school in the village of Korba, where there is a small museum of regional studies. In Vinnitsa a Festival of the Veps Language and Culture is held annually, every second Sunday of June. Now not only poems are created in the Veps language but the works of world classics are being translated as well. This is how Pushkin's lines sound in the Veps language:

Konz mäthil Gruzijan ö pimed katab man,

Aragvan joksensd rindal kulub...

The blackness of night lies on the Mountains
of Georgia,

The Aragvi rushes forth with great Noise
before me...

In 1927 the Sheltozero National District was created in the Karelian ASSR, in 1931 the Vinnitsa National District was established in the Leningrad Region. In 1937 all these national – administrative activities were reduced abrupt. Vinnitsa was deprived of its rights as a national-territorial unit. In 1956 the Sheltozero National District was abolished in Karelia.

Attempts to introduce education in the Vepses' national language, whose alphabet was created in 1931, was made in the 1930s but in 1937 the process was put an end too. Though without uniting the Veps villages, scattered in different administrative regions into some kind of a single territorial unit with a special status, these attempts were doomed to failure.

In the 1990s, during the "Perestroika" (Reconstruction), the Veps National District was founded again in the Karelian Republic (the Vepses amounting to less than 40 per cent of its population). Some functions of the administrative unit are performed by *Vepsskii les* (*Veps Forest*), a nature protection organization of the Leningrad Region, but understandably, it is not sufficient.

In 1991 Petrozavodsk Pedagogical University opened a department for preparing teachers of the Veps language. At about the same time the newspaper *Kodima* (*Motherland*) came out in Petrozavodsk, it is circulated in the Leningrad Region as well.

Of course, something must be done to preserve this distinctive nation, but the most difficult problem is not the fact that the Vepses do not have a common territorial-administrative unit, but the absence of economic perspectives for the population of those areas where they live. It is remote villages, whose agriculture is not so important now, and such towns where the Veps language was spoken at industrial enterprises or offices have never existed.

In the countryside Vepses live in the houses similar to those of their Russian neighbours, use the same agricultural methods and do not differ from Russians and Karelians by their appearance. Therefore the ethnographic study of the Vepses apart from the rest of the population of the same area cannot yield any significant results which may reveal their original cultural traditions. Finding out anything about the ethnocultural heritage of the Vepses may be achieved only by: a) a thorough survey of the entire area, b) discovering some specific facts within this vast context and after that c) to review as to how often these specific features occur among the Vepses, Russians or Karelians.

For instance, the funeral traditions connected with music. It is called "cheering up the deceased". At the time when the deceased is still at home, the accordion-player performs cheerful tunes and young people dance. This tradition was attested at the Ladoga-Onega isthmus, but in the Karelian and Russian villages it can be observed in rare instances only, though in Veps villages it occurs quite frequently. It allow to consider such a custom as Vepses peculiarity? (Pimenov, 1960)

In general, musical archaisms, in their complete forms¹ that have survived in a live tradition, can be observed very rarely. In this respect surprising finds can be attested in the folklore of Vepses. In this way it has been determined that the tune of Veps dirges, recorded from the middle and northern Vepses is none other than the famous epic melody of the Onega narrators of Bylina (Russian epic), of the Ryabinins in particular (Vasilieva, 1981, 1990). Besides, in those passages, where the lamentations sound, the Bylina does not occur and vice versa. The signaling melody of the forest call and response also proved to be such a live archaism,

namely in the regions of the middle and southern Vepses, in the centre of its area (Lobanov, 1997). In both cases, by the archaic time we mean not the Stone Age but the historically observable period, reflected in the old Russian written monuments.

Musical folklore of the Vepses started to be recorded beginning from the year 1937, its genre content being rather poor. In their native language middle and southern Vepses perform only laments, lullabies, chastooshkas (two-line or four-line folk verse, usually humorous and topical, sung in a lively manner), songs for the swings, among them, performed to a specific tune, tunes without texts – melodies of call and response. The repertoire of the Veps multipart singing mainly consists of Russian songs, which were performed by the Vepses in the 1960s distorting the language terribly, perceiving the text rather as a phonetic than a semantic basis of the song. In 1990s from the southern Vepses I recorded polyphonic songs of a later stratum and there the Russian language was correct.

Songs sung by Vepses (northern), both in the Veps and Russian languages were published in the form of a small collection of songs of the peoples of the Karelian-Finnish ASSR in 1941 (Gudkov, Levi, 1941) (ex. 1). Russian songs, recorded in the villages of middle Vepses, appeared later in the materials of the Leningrad Conservatoire folklore expedition of 1963 to the Lodeinopolsky Region (Lapin, Lobanov, 1970). I, a first-year student at that time also participated in the expedition (ex. 2).

Having adopted Orthodox Christianity, now Vepses have Russian names and family names and in order to find out whether this or that of Russian songs is included in the repertoire or musical tradition of only Vepses and not of their Russian neighbours, all the corresponding data must be obtained. So, in the collection of songs of the Leningrad Region, which came out in 1950, there are two songs with the characteristic features of polyphony, which I consider to belong to Vepses (Kravchinskaja, Shiraeva, 1950: No. 155, 156), but it is not clear whether the choir they were performed by, had any links with the Veps nation (ex. 3). In a small collection *Songs of the Veps Forest* (Mekhnetsov, 1994) it is only "the forest" that belongs to Vepses.

The basis of the joint singing of Vepses is the unison heterophony which is widespread all over the northwestern part of Russia and possesses some stable traits: breaking up of the voices into intervals – mostly in the thirds, occurs before the cadential unison, which seems to allow the accumulation of discordance, or before any other movement toward the tonic of the mode. Such a type of heterophony may be called *regulated*. I would like to quote the description of my first impression produced by the singing of Vepses: "Songs of Vepses astounded us by their distinction and musical specificity. Almost all of them are placed within their narrow range, most often in the fourth, with a long-drawn basic tone at the end of each stanza, and with archaic sounding threechords, which form the basis of the tune. The original, specific manner of performing renders the Veps songs an unusual freshness. [...] The fourth or the fifth intonation at the beginning of each following stanza falls on the sustained ending tone of the preceding one and the whole song is performed continuously up to the very end, in chain breathing" (Lapin, Lobanov, 1970: 7-8).

F.A. Rubtsov's note about the specific features of multipart singing of a similar style, lost somewhere among the commentaries on the collection of songs of the Leningrad region (compiled by Rubtsov himself), is also very significant: "In the cases of multipart singing the supporting voice emphasizes the tonic of the mode, by means of its movements, its sounding making an impression of almost like a drone together with the top voice"² (Rubtsov, 1958: 202) (ex. 3). However Rubtsov hadn't put a problem to the Vepses manner of singing of Russian songs.

This is how Vepses sing elegiac lyrics – beginning from long-drawn songs to romances, and it is the long-drawn songs that sound the most stylish. Combined with another specific feature – flattening the intonation

due to the lowering of the second and fifth steps (as in Shostakovich's modes), their tunes acquire dramatism and some indefinable mournful sounding. Such is, for instance, the song *Rosun'ka, oh, rosa* (*My Little Dew-drop, oh Dew-drop*) (Gudkov, Levi, 1941: 70) of northern Vepses. It follows therefore that each strophe is ended by a long-drawn tone which goes on sounding even when the leading singer starts singing the following strophe. Apart from the regulated heterophony the multipart singing of Vepses also includes an element of drone singing. The long cadential note is drawn out by all the singers as long as their breath allows them to, this renders the performance an unusual suggestive power. This tone is never passed on in the form of chain breathing – imperceptibly, the leading singer takes a pause and backed by the choir begins singing the following strophe.

The strophes of the long-drawn songs have a chain character, i.e. every next strophe begins by repeating the last words of the preceding one. Such a repetition differs in volume and form. The long-drawn song uses its different forms (e.g. AB BC CD...), but it was the long-drawn song that one of them, the so-called *middle coupling solo part* (Popova, 1977: 120) or the *singled out solo part* (Gippius, 1957: 248) stemmed from, its expressiveness being the most prominent (AB bCD DEF...).

In the Vepses' songs the limit of the length of drone singing is equal to the coupling solo part. The verbal text of such a solo part sounds as a trace of the preceding idea. Its projection on the future is perceived in the new strophe and the drone tone is considered to be the long-drawn musical finale of the preceding one. It would be more correct to call it "the drone trace". As for the provenance of this structure in Vepses' joint singing there may be at least three versions.

Firstly, it can be assumed that the drone trace was widespread in the Russian songs, but it is still retained by the Vepses, as they are the nation preserved most unchanged in the northwest part of Russia. Though looking at the materials, published in various sources, showed that this method practically never occurs in Russian songs. It is not attested even in the part of the Vologda Region, where as late as the nineteenth century the Chuds, who had the language of their own, still lived, but quite soon they were assimilated by the Russian population of the area (western regions in the neighbourhood of Beloozero, the town Kaduj and elsewhere). Though some songs of Tarnoga district (Vologda Region) or the Ustia district of the Archangelsk Region reveal only weak traces of drone singing (Mekhnetsov, Marchenko, Melni, 1983: No. 12, 34) (ex. 4), they still might be considered the areas populated with the participation by Chud' (Vepses) ethnic component?. All this bears witness to the fact that the traces of the drone singing were too weak and occurring only locally to be considered a common Russian manner of multipart singing.

Secondly, we could suggest the opposite: the drone trace emerged among the Vepses, being associated with the lyric long-drawn songs in the Russian language. But this version also has its weak points. Long-drawn singing is generally supposed to have emerged at a later date (Zemtsovski, 1967), but now the idea that this genre emerged not simply at a later date but quite a long time ago, is gaining strength, the first information about it appeared just before Peter I's reforms (Vlasov, 2009; Lobanov, 2005). Long-drawn singing came to Vepses when their ethnogenesis had already been completed and at the same time their division into three dialectal groups of northern, middle and southern Vepses, living far apart from one another and practically not maintaining any relationships may have already taken shape. But the presence of such a specific manner as the traces of drone singing in the lyrics of all these groups suggests that either the idea of disconnection among these groups, based on the linguistic data, is greatly exaggerated, or it has another cause. So a third version comes into existence: drone songs with Vepses was a very early form of multipart singing, connected with other genres and another language. The previous forms of singing sank into oblivion, they were superseded

by long-drawn songs with their choral texture, and drone singing, adjusted to the former, willy-nilly became shorter, turning into "a trace".

Of all the forms of multipart singing in the areas where the roads of the Baltic Finns, eastern Slavs and Balts got interwoven, the Vepses' singing with a trace of drone is reminiscent of drone-pedal singing of Latvians. Written down in musical notation first by A. Yourian and later by E. Melngailis, it differs considerably from the manner of Veps singing. Latvian singing does not have the chain repetition, it consists of double performance of one and the same verse from beginning to end. The droning voice³ does not (or may not) participate in performing the text of the song, which is attested by the names of the singers' parts *teiceja* (narrating) – *locitajas* (playing with a bow) – *vilcejas* (howling like the wolf). But the one "playing with a bow", does not play any instrument – it is the second soloist, repeating or varying the "narrator's" tune. At the same time it comes to light that Latvians' drone singing also obeys the "trace" concept: repetition of the text to the sounding of the pedal tone (ex. 5). Especially is interesting that the drone trace have being observed of? Russian-Byelorussian calendar-rites songs at some districts of Pskov region near of frontier upon Latvia (Mekhnetsov, 1989: No. 84, 85, 93, 135, 141, 334, 339, 354, 359). However these songs haven't text borrowing from the ending of previous stanza to beginning of next one (ex. 6). It's possible, existence of something to drone trace alike at this part? region? of Russia can be explained with a Hypothesis about Ves' (Chud') migration to Ladoga and Onega lakes from somewhere of south west at beginning of our era? A.D.?

What is the drone trace – a universal regularity or locally a rather limited form of singing? Is it possible to reconstruct an earlier stage of this form of joint singing based on the materials concerning the drone multipart singing attested not only with Vepses and Latvians, but with other people of north-European regions? It seems, the ethnic music of contemporary peoples of European North-East discover new ways for study of multipart singing.

Notes

¹As a complete melody, and not speculative structures of modes and sequences of sounds or rhythm formulae

²In the 1950s in Russian musical folkloristic studies the terminology denoting the notion of multipart singing had not been created yet. The term *podgolosok* (supporting voice), as F.A. Rubtsov understands it, refers to the lower voice, and the *top voice* denotes the solo singing

³The drone is performed by the choir as well

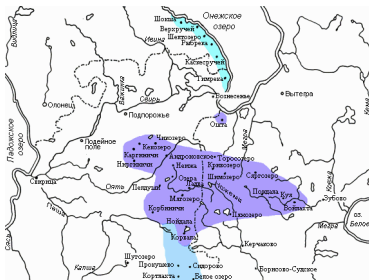
References

- Gippius, Evgeni. (1957). "Sborniki rasiskikh narodnikh pesen M.A. Balakireva" ("Collections of Russian Folksongs ed. by M.A. Balakirev"). In: *Balakirev, M. A. Russkie narodnie pesni (Balakirev, M.A., Russian Folk Songs)*. P. 191 – 369. Moscow: Muzgiz (in Russian)
- Gudkov, Viktor, Levi, Natali (compilers). (1941). *Pesni narodov karelo-finskoj sssr (Songs of the Peoples of the Karelian-Finnish ASSR)*. Petrozavodsk: Gos. izd-vo Karelo-Finskoi SSR (in Russian)
- Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked The First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tbilisi: Logos

- Kravchinskaja, Vera, Shiriaeva, Pelagea (compilers) (1950). *Russkie narodnie pesni (Russian Folk Songs)*. Leningrad – Moskva: Muzgiz (in Russian)
- Lapin, Viktor, Lobanov, Mikhail. (1970). *Sto russkikh narodnikh pesen (100 Russian Folk Songs)*. Editor: F.V. Sokolov. Preface. P. 3 – 8. Leningrad: Muzyka (in Russian)
- Lobanov, Mikhail. (1997). *Lesnie klichi (Forest Call and Response)*. Saint-Petersburg: State Saint-Petersburg University Press (in Russian)
- Lobanov, Mikhail. (2005). "Ieshchio raz ob istokakh russkoi liricheskoi pesni" ("Once More on the Sources of Russian Lyric Songs"). In: *Pamiati m.k. mikhailova. Sbornik materialov i statej e 100-letiu so dnia dojdenia (Commemoration of M.K. Mikhailov. Collection of materials and articles dedicated to the 100th anniversary of his birth)*. Saint-Petersburg (in Russian)
- Mekhnetsov, Aleksei, Marchenko, Yuri, Melnik, Elena (compilers). (1983). *Ustianskie pesni (Ustian Songs)*. Issue Vol. 1. Leningrad : Sovjetsky kompozitor (in Russian)
- Mekhnetsov, Aleksei (compiler). (1989). *Pesni Pskovskoj zemli. Vypusk I: Kalendarno-obriadovyye pesni (Songs of Pskov Region. Vol. I. Calendar Rites Songs)*. Leningrad: Sovjetsky kompozitor (in Russian)
- Mekhnetsov, Aleksei (compiler). (1994). *Pesni vepsskogo lesa (Songs of the Veps Forest)*. Otradnoie (in Russian)
- Melngailis, Emilis. (1952). *Latviesu muzikas folkloras materiali (Latvian Folk Music Notes)*. Vol. 2. Riga (in Latvian)
- Pimenov, Vladimir. (1960). "K voprosu o karelo-vepsskikh kulturnikh svyazakh" ("On the Issue of Karelian – Veps Cultural Relations"). *Journ. Sovetskaja ethnographia (Soviet Ethnography)*, No.5 (in Russian)
- Popova, Tatiana. (1977). *Ocnovi russkoi narodnoi muziki (The Bases of Russian Folk Music)*. Moscow: Muzyka (in Russian)
- Rubtsov, Feodos. (1958). *Narodnie pesni leningradskoi oblasti (Folk Songs of the Leningrad Region)*. Moscow: Sovjetsky kompozitor (in Russian)
- Vasilieva, Elena. (1981). "Napevi russkoi epicheskoi traditsii prionejnia" ("Tunes of the Russian Epic Tradition in the Pre-Onega Region"). In: *Russian North. Issues of Ethnography and Folklore Leningrad*. Leningrad: Nauka (in Russian)
- Vasilieva, Elena. (1990). "Vepsskaia prichetnaia melotrofa v mejdunarovikh i mejetnicheskikh otnoeniakh" ("The Veps Lamentation Melostrophe in the Inter-genre and Inter-ethnic Relations"). In: *Modern Finno-Hungarian Studies. Experience and Problems*. Leningrad: State Museum for the Ethnography of peoples of SU (in Russian)
- Vlasov, Andrei. (2009). "Problemi genezisa v harodnoi liricheskoi pesni" ("Problems of the Genesis in Folk Lyric Songs"). In: *Urgent Problems of Modern Folkloristics and Studies of the Classic Heritage of Russian Literature*. Leningrad: Saga (in Russian)
- Zemtsovsky, Izaly. (1967). *Russkaia protiajnaia pesnia. Opi issledovania (Russian Long-drawn Songs. Research experience)*. Leningrad: Muzyka (in Russian)

სურათი 1. ჩრდილოეთით (ონეგის ტბის ნაპირები), შუა (ვოლოგდისა და ლენინგრადის რაიონები) და სამხრეთით (ლენინგრადის რაიონი)

Figure 1. Northern (on the shores of Onega Lake), middle (Vologda and Leningrad districts) and southern (Leningrad district)



Example 1. *Rosunka, da rosa...* (Gudkov, Levi, 1941: No.12)

Moderato ♩ = 80

1. "ШИШЕНО" 

2. "ШИШЕНО" 

Женский хор 















მაგალითი 4. Гуленьки мои голубочки (Mekhnetsov, Marchenko, Melnik, 1983: No.12)

Example 4. *Gulenki moi golubotski* (Mekhnetsov, Marchenko, Melnik, 1983: No.12)

Gu - len - ki - moi - go - lu - bot - ski, Gu - len - ki - moi - go - lu - bot - ski, Gu - len - ki - moi - go - lu - bot - ski, Gu - len - ki - moi - go - lu - bot - ski.

მაგალითი 5. Komes laba pernesami (Melngailis, 1952: No.315)

Example 5. *Komes laba pernesami* (Melngailis, 1952: No.315)

ka - me - la - ba - per - ne - sa - mi, ka - me - la - ba - per - ne - sa - mi, ka - me - la - ba - per - ne - sa - mi, ka - me - la - ba - per - ne - sa - mi.

მაგალითი 6. Где Марья ходила (Mekhnetsov, 1989: No.141)

Example 6. *Gde maria khodila* (Mekhnetsov, 1989: No.141)

Ge - de Ma - ry - a ho - di - la, Ge - de Ma - ry - a ho - di - la, Ge - de Ma - ry - a ho - di - la, Ge - de Ma - ry - a ho - di - la.

2. წ. ბოშური მუსიკის იდეა და იმპროვიზაციის პრინციპი

ბოშური მუსიკის შესწავლა თანამედროვე ეთნომუსიკოლოგიაში დაკავშირებულია იმის აღიარებასთან, რომ ბოშთა (Roma people) მუსიკა – მას, უმეტესად, სტერეოტიპულად უწოდებენ *ბოშურ მუსიკას* (Gypsy music) – სინამდვილეში წარმოაჩენს სხვადასხვა ჯგუფებსა და სუბ-ჯგუფებს, რომლებიც უმთავრესად ევროპაში, თუმცა, ასევე აღმოსავლეთსა და სამხრეთ აზიაში ცხოვრობენ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, გაერთიანებული ტერმინი *ბოშთა მუსიკა* მოიცავს ისეთ მრავალფეროვან მუსიკალურ კულტურებს, როგორიცაა ესპანური ფლამენკო, ბალკანური ჩასაბურ ნასაბურ საკრავთა ორკესტრი ან რუსული საგუნდო ტრადიცია. ბოშთა ცალკეული ჯგუფის მუსიკა „უკიდურესად განსხვავებულია სხვადასხვა რეგიონისა და ჯგუფში“ (Tcherenkov, Laederich, 2004: 703). მიუხედავად *ბოშური მუსიკის* სტილების ასეთი მრავალფეროვნებისა, ცნობილია, რომ მათ მთელი რიგი საერთო ნიშნები ახასიათებთ, მაგალითად, თანახარი სოციალური და კულტურული ღირებულებები (Kertesz-Wilkinson, 2001: 613) ასევე კონკრეტული მუსიკალური პარამეტრები და ელემენტებიც კი (Tcherenkov, Laederich, 2001: 703-705). გ. წ. ბოშური მუსიკის (ანუ მუსიკის, რომელსაც ყველა წარმომავლობის ბოშები ასრულებენ) აღქმასთან დაკავშირებული ერთ-ერთი უმთავრესი ასოციატია იმპროვიზაციული ხელოვნება. 2001 წელს მაიკლ ბეკერმანმა (Michael Beckerman) *ნიუ იორკ თაიმსში* (New York Times) გამოაქვეყნა მოკლე და მეტად დამაჯერებელი სტატია, სადაც ჩამოაყალიბა თეორია, რომლის მიხედვითაც *ბოშური მუსიკის* ფორმირება უკავშირდება მარტივ ფორმულას: $H+V=E$, სადაც H გულისხმობს იმპროვიზაციას, V – ვირტუოზობას ხოლო E – ემოციას ან ექსპრესიას (Beckerman, 2001). ამ ფორმულის წევრთა არჩევა, როგორც ჩანს, მნიშვნელოვნადაა განპირობებული *ბოშური მუსიკის* აღქმის იმ ტრადიციით, რომელიც XIX საუკუნეში ჩამოყალიბდა და არ გულისხმობდა ისეთ სპონტანურობას ან ემოციურობას, როგორიცაა ადგილობრივი იყო დასავლური რომანტიკული ხელოვნება. თუმცა, სწორედ XIX ს-ის შუა წლებში ევროპული პროფესიონალი მუსიკოსების შემოქმედებაში იმპროვიზაციულობა ნაკლებად დიარეზული ხდებოდა და თანდათანობით კარგავდა მნიშვნელობას. ეს ახლებური მიდგომა დაემთხვა *ბოშური მუსიკის* აკადემიურ-მეცნიერულ „აღმოჩენას“. დღევანდელი გადასახედიდან იბადება შეკითხვა: ხომ არ მოახდინა *ბოშური მუსიკის* იმპროვიზაციისთან ასოცირება რაიმე გაგენა – პირდაპირი თუ იხიბი – მუსიკაში იმპროვიზაციულობის ახლებურ შეფასებაზე?

XIX საუკუნიდან მოყოლებული მარტივი პასუხის ძიება კითხვასზე, თუ რას წარმოადგენს ბოშური მუსიკა, ევროპული ინტელექტუალებისათვის უმნიშვნელოვანეს გამოწვევას წარმოადგენს. ფერენც ლისტის წიგნის (*Des Bohemiens et de leur musique en Hongrie*) 1859 წელს გამოქვეყნების შემდეგ, ბოშური მუსიკა სულ უფრო მეტად ხდება განუწყვეტელი მეცნიერული პოლემიკის საგანი. აქამდე ევროპაში ცოდნა, ზოგადად, ბოშების, განსაკუთრებით კი, *ბოშური მუსიკის* შესახებ, მეტად შორი იყო. ცნობები იფარგლებოდა ლეგენდებითა და ზოგადი წარმოდგენებით, რომლებიც ვრცელდებოდა ქრონიკებისა და სასცენო წარმოდგენების გზით. ამ კონტექსტში ლისტის შრომა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ბოშთა მუსიკის არა მარტო მეცნიერულ კვლევაში. არამედ მთელს ევროპაში მისი პოპულარიზაციის საქმეში. ამასთან, ამ წიგნმა უნერგოთ დიდი დაბნეულობა გამოიწვია და განაპირობა დისკუსიები *ბოშური მუსიკის* ავთენტურობისა და უნერულ მუსიკასთან კავშირის შესახებ.

უნგრეთში ბოშა მუსიკოსების ტრადიციას გრძელი ისტორია აქვს. 1489 წელს ბუდასთან ახლოს ბოშა მუსიკოსების არსებობა დოკუმენტურად დასტურდება (Kertesz-Wilkinson, 2001: 614). XVIII საუკუნის ბოლოს, როდესაც ბოშური კულტურის შესწავლა პოპულარული გახდა, ავტორები, ძირითადად, ყურადღებას ამახვილებდნენ მათ წარმომავლობაზე ტრადიციებზე, ენაზე და ა. შ. ამასთან, აღინიშნებოდა ბოშების არაწვეულებრივი მუსიკალურობაც და, როგორც წესი, მაგალითად სწორედ უნგრელი ბოშები მოჰყავდათ. 1787 წელს ჰ. გრელმანი (H. Grellman) წერდა ბოშა ბარნა მიალის (Barna Mihaly) შესახებ, რომელიც ცნობილი იყო, როგორც *მაგარი ორფეუსი (Magyar Orpheus)* (Grellman, 1810: 111). როგორც ჩანს, ერთ-ერთი უცნობილესი ბოშა მგვილინე იყო იანოს ბიჰარი (Janos Bihari, 1764-1825 ან 1827), რომელიც საკუთარ ორკესტრსაც ხელმძღვანელობდა. ბოშური ორკესტრები უნგრელი დიდგვაროვნების ცხოვრების სტილის განუყოფელი ნაწილი იყო. საზოგადო თუ სპეციალურ შეკრებებზე, შესვენებებსა თუ მეჯლისებზე მუსიკალურ თანხლებას, თითქმის ყოველთვის, ბოშები ასრულებდნენ. 1846 წელს პეტრორ ბერლიოზი (მისი უნგრეთში ვიზიტის დროს) თავის დას, ნენსის სწერდა, რომ „შესანიშნავ უნგრულ მეჯლისებზე, სადაც მოწვეულნი არიან კეთილშობილი უნგრელები, სრულდებოდა მხოლოდ ეროვნული ცეკვები ეროვნულ მუსიკალურ თემებზე, რომლებსაც ასრულებდა *ზინგარო*“ (Berlioz, 1978). როდესაც უნგრეთში დაბადებული დისტი, როგორც ცნობილი და ვირტუოზი პიანისტი 1839 წელს მშობლიურ ქვეყანას ეწვია, იგი დარწმუნებული იყო, რომ ის მუსიკა, რომელსაც ბოშები ასრულებდნენ, ჰუმმარითად ბოშური იყო. დისტისათვის ბოშები მათ მიერ შესრულებული მუსიკის ნამდვილი შემოქმედი იყვნენ. კომპოზიტორს ძალიან უყვარდა ბოშა მუსიკოსები და აღფრთოვანებული იყო მათი შესრულებით, ტექნიკური შესაძლებლობებითა და იმპროვიზაციის უნარით.

დისტმა, ალბათ, იცოდა, რომ ბოშები, ისევე როგორც ებრაელები, XIX საუკუნის ევროპაში აღიქმებოდნენ, როგორც „განსხვავებულები“. აქედან გამომდინარე, გასაგებია, რატომ გახდა მათი მუსიკა მსჯელობის საგანი და მოხდა სანგრძლივი კამათის ობიექტმა. დისტზე უდიდესი გავლენა მოახდინა რუსოს *კეთილშობილი ველურის (noble savage)* კონცეფციამ, რომლის პერსონიფიკაციაც მან სწორედ ბოშებში იპოვა. რუსოსთვის ველური ადამიანი ბუნების ქმნილებაა, ბუნებრივ გარემოში ბინადრობის შედეგი იყო და განიხილავდა მას, როგორც ინდივიდუალურსა და თავისუფალს. ამ დახასიათების თანახმად, ბოშების დისტისეული ინტერპრეტაცია გულისხმობდა, რომ ისინი იყვნენ „დახვეწილები, ვინაიდან არიან ძლიერები, ბუნების სასწაულით შექმნილები“ (Murphy, 2001: 20).

დისტის წინააღმდეგ წარმოაჩინა ნაკლებადგანვითარებული ერებისათვის ევროპის კულტურის კონტექსტში ადგილის მიწინააღმდეგობრივი კოლონიალური ტენდენციაც. მიუხედავად იმისა, რომ შესწავლის ობიექტი ბოშური მუსიკა იყო, არც ავტორი, და არც ამ კვლევის აუდიტორია, ბოშები არ იყვნენ. გამომცემის შემდეგ, დისტის წინააღმდეგ მოსასრებათა არაერთმნიშვნელოვანება და ემოციების გაღვივება გამოიწვია. საზოგადოებას ბოშებზე უკვე ნაშოუკადობდა საკმაოდ მჭარი ასოციაციები, რომლებიც ქმნიდნენ მათზე წარმოდგენას, როგორც თავისუფალ, დამოუკიდებელ ხალხზე, თუმცა, ასევე არსებობდა საკმაოდ მჭარი სტერეოტიპი, დაკავშირებული მათი ბუნების აშკარად უარყოფით მხარეებთან. ბოშების ბავშვების გარტყმას, შურდობას, არაკეთილსინდისიერ ფაქრობას (უმიჯნავესად ცხენებით) მიაწერდნენ. მიუხედავად ამისა, XIX საუკუნეში გაურცდლებული აზრით, უზნეო საქციელის ბოშები აღიარებული იყვნენ მაღალი დონის მუსიკოსებად, რომელთა განსაკუთრებული ნიჭი იმპროვიზაციაში ელენდებოდა. არსებობდა მოსასრებათა, რომ ბოშური იმპროვიზაცია, რომელიც ეთარებოდა მეღანე ქოლბისა და სხარეულის პოლსებს შორის, ასახავდა მათი ტანჯული სულის არსს.

ისე მოხდა, რომ ძალიან მაღელ დისტის მშობლიურ უნგრეთში ვიზიტისა და იქ *ბოშური მუსიკის* ახლად აღმოჩენის შედეგად (ის ჯერ კიდევ პატარა ბიჭუნა იყო როდესაც ბოშური მუსიკა პირველ-

ლად გაიცნო), მისი, როგორც ევროპაში ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლის სოციალური როლი გარკვეულწილად შეიცვალა. აქამდე (ჩვეულებრივ) პიანისტი ან მკვიდლინე, რომელიც თავს იწონებდა საკუთარი არანჟჟემენტებით, თითქმის უნიკალური მონაცემებით, იგი აღიარებული იყო ვირტუოზად, თავისი იმპროვიზაციით პასუხობდა აუდიტორიის მოთხოვნებს, რომლისგანაც სანაცვლოდ აღფრთოვანებას იღებდა. მარკ პინჩერლემ (Marc Pincherle) აღნიშნა, რომ „იმპროვიზაცია გულისხმობდა ხელის სიმარჯვის განვითარებას, განუწყვეტელ სწრაფვას ახალი ვირტუოზული ხერხების პოვნისაკენ“ (Pincherle, 1949: 237). ვირტუოზებს, როგორც მარჯვე შემსრულებლებს, რომლებიც (ვიდობოდნენ) ინსტრუმენტის ფლობის მრავალმხრივ შესაძლებლობების მაქსიმალური ჩვენებით მოვგონ აუდიტორიის გული, შეუძლოთ გაეღწია მოეხდინათ საკუთარი აუდიტორიის ფორმირებასა და გაზრდაზე. უმოაფრესად ისინი ამას ახერხებდნენ აუდიტორიის „აქცინის“ არანჟჟემენტებით უნარით.

ასეთი ვირტუოზულობის წინამძღვრ ბრძოლა 1840-იან წლებში დაიწყო (Gooley, 2006: 76). ამასთან, „ეს ბრძოლა არ იყო არც ცენტრალიზებული და არც დიდად გაცნობიერებული“ (Gooley, 2006: 77). ვირტუოზულობის თანდათანობითი გაქრობის პროცესის კომპლექსური მიზეზი, სხვათა შორის, დაკავშირებული იყო დასავლურ მუსიკალურ ხელოვნებაში მისი როლის შემცირებასთან. ამასთან ერთად, 1860-იან წლებში დაიწყო შემოქმედების რომანტიკულ იდეაზე, როგორც საუკუარზე, წარმოადგენის შეცნობილი შესწავლა. შემოქმედების საიდუმლოება, როგორც პინჩერლმა და ფრედი, რაციონალურად აუხსნილი ფენომენი, სხვებთან ერთად სერ ფრანცის გალტონის (Francis Galton) მიერ განიმარტა, როგორც „შემკვიდრებითი გენია“ (Kutschke, 1999: 151).

ვირტუოზული პრაქტიკისა და იმპროვიზაციულობის პოპულარობის შემცირება ერთმანეთს დაემთხვა. ამიტომ, შეიძლება ითქვას, რომ XIX საუკუნის ევროპის საკონცერტო ცხოვრებიდან ვირტუოზული იმპროვიზაციის ხერხების თანდათანობითი გაქრობის ერთ-ერთი მიზეზი გახდა მუსიკალურად განათლებულ ინტელექტუალებში სტაბილურად, თუმცა გაუცნობიერებლად მზარდი რწმენა, რომ მუსიკის იმპროვიზაციულობა ნაკლებად განვითარებული კულტურებისთვისაა დამახასიათებელი. ორიენტებული მუსიკალური ტრადიციების შესწავლის შედეგად (Bohlman, 1987: 150) (განსაკუთრებით ნაპოლეონის ომების შემდეგ) ზოგადი წარმოდგენა შეიქმნა გ. წ. პირველყოფილ კულტურებში (იერარქიულ სტრუქტურაში) გავრცელებული იმპროვიზაციული პრაქტიკის შესახებ. იმპროვიზაციის მიონევენდნად გადახრად ევროპული მუსიკის ესთეტიკური და კომპოზიციური ნორმებიდან. ასეთივე აზრი გავრცელებული იყო XX საუკუნის მრავალი მეცნიერის შრომებშიც. მათ შორისაა ერნსტ ფერანდი (Ernst Ferand), რომელმაც 1938 წელს დაწერა წიგნი „იმპროვიზაცია მუსიკაში“ (Ferand, *Die Improvisation in der Musik*, პირველად გამოიცა ციურისში). ამრიგად, XIX საუკუნის შუა წლებიდან ევრადლებმა მასხედლებიდა იმპროვიზაცია, სადაც შემქმნელი და შემსრულებელი ერთი და იგივე პირივნებაა, არის მოვლენა, რომელიც ევროპულ კულტურას (ბოშური მუსიკის ჩათვლით) არ მიეკუთვნება (Nett, 1974: 2). შესაბამისად, იმპროვიზაციულობა, რომის მუდის დაკვირვებით, აღიქმებოდა როგორც „მოვლენი, უცხო ან უნტერგესო რამ“ (Moore, 1992: 63). ბოშურ მუსიკას ველური წარმოშობის მოვლენად აღიქვამდნენ. XIX საუკუნის ბოლოს, როცა პირველყოფილ მუსიკაზე წერდა, რიარდ ვალაშეკმა თავის წიგნში ჩართო ბოშებიც, როგორც ევროპაში პირველყოფილი მუსიკის წარმომადგენლები (Wallaschek, 1970: 62).

იმპროვიზაციულობის შემდგომი დაცემა განპირობებული იყო იმ ცვლილებებით, რომლებიც მოხდა, ერთი მხრივ, მუსიკის შესრულების კონცეფციაში, ხოლო, მეორე მხრივ – პედაგოგიაში (Moore, 1992: 68-80). თუმცა, ორივე მიზეზი იმ ევოლუციის შედეგი იყო, რომელმაც XIX საუკუნეში მუსიკა პროფესიონალების და არა დილტანტებისა და მოყვარულების საქმედ აქცია, როგორც ეს მანამდე იყო. მოყვარულ მუსიკოსთა მეზიციტების ძველი ტრადიცია ემყარებოდა იმპროვიზაციულობას: ეს

ტრადიცია გრძელდებოდა XIX საუკუნის დასაწყისამდე, როდესაც ვირტუოზების საშემსრულებლო ხელოვნების უმთავრესი საყრდენი სწორედ იმპროვიზაცია გახდა. ამდენად, XIX საუკუნის პირველ ნახევარში იმპროვიზაციულობა ინსტრუმენტალისტის აუცილებელ თვისებას წარმოადგენდა. მის პოპულარიზაცზე მეტყველებს მრავალი სახელმძღვანელო, რომელიც ეძღვნება იმპროვიზაციულობის პრაქტიკას. მათ შორისაა ჩერნის *საფორტეპიანო ფანტაზიების სისტემური გაზიგელოვი* (*Systematisches Anleitung zum Fantasieren auf die Pianoforte, Czerny, 1829*) ან კალტბერნერის სახელმძღვანელოები (*Kalkbrenner, 1849*).

ამავე დროს, როგორც უკვე ითქვა, XIX საუკუნის დასაწყისში (1800-1830) უკვე იცვლებოდა იმ მუსიკოსთა სტატუსი, რომელთაც თავიანთი საშემსრულებლო ხელოვნების მწვერვალს XIX საუკუნის შუა წლებში მიაღწიეს. დილტანტიზმის პოპულარობა დაუპირისპირდა მუსიკოსის, როგორც პროფესიონალის სტატუსს. საბოლოოდ, დილტანტებს ჩაენაცვლენ განსწავლული არტისტები, თუმცა, 1830-1848 წლებში ეურადღების ცენტრში მაინც ვირტუოზის ფიგურა იყო, რომელიც აერთიანებდა პროფესიულსა და სამოყვარულო შემსრულებლობას, რაც დიდად იყო გაერცხლებული ევროპულ მუსიკალურ ცხოვრებაში. ვირტუოზების წინააღმდეგ ბრძოლის დაწყებასთან ერთად შეიქმნა გარკვეული წარმოდგენა მათზე, როგორც უსახლკარო უცნობებზე. ეს ახლოს აღმოჩნდა იმ წარმოდგენასთან, რომელიც თავისუფალი, მოხეტიალე ბოშების შესახებ არსებობდა. მუდმივ მოგზაურობაში მყოფი ვირტუოზი, მრავალი თვალსაზრისით, გაიგივებული იყო ბოშასთან, რომელიც „უმძოდოდ იყო მოწყვეტილი საკუთარ ფესვებს“ (Gooley, 2006: 89). ვირტუოზის ორახროვანი პოზიცია, რომელიც პროფესიონალისა და მოყვარულის სტატუსს შორის მერყეობდა, იწვევდა ისეთი ტიპის ასოციაციებს, როგორიცაა მოხეტიალე და იმპროვიზატორი ბოშა, ხშირად თეთრასწავლი და გაუნათლებელი, რომელიც აღიქმებოდა, როგორც მხოლოდ ცნობილი დილტანტი და სხვა არაფერი.

ვირტუოზულობასთან ბრძოლის ერთ-ერთი მთავარი ძალა მუსიკალური ეურადღისტიკა იყო. 1870-იანი წლებიდან ვირტუოზულობას ახასიათებდნენ „ისეთი ზედსართავი სახელებით, როგორიცაა იაფფასიანი, ზედაპირული, არაგულწრფელი და ეულგარული“ (Gooley, 2006: 105). თუმცა, უნდა ითქვას, რომ XIX საუკუნის ევროპულ პრესაში ბოშური მუსიკა მეტად იშვიათად ხდებოდა. ამ საკითხისადმი მიძღვნილი ზოგიერთი სტატია მეტყველებს იმაზე, რომ ძირითადად მჭირდებოდა არსებული სტერეოტიპული წარმოდგენები, რომლებიც ამოსრდილი იყო ჯორჯ ბოროუსა (George Borrow) და, უმეტესწილად, ლისტის წიგნებიდან. 1871 წელს ინგლისელმა ავტორმა ჰ. რ. ჰევისმა (H.R. Haweis) განაცხადა, რომ „ადამიანის ნაშუშვეარი მისი ხასიათის ჰუმანიტარი ინდექსია“ (Haweis, 1912: 84).

აღნიშნავდნენ, რომ ბოშებს ამ შესწევდათ უნარი ნოტებსა ნაწყვართ თავიანთი მუსიკა. ევროპელების აზრით, სტერეოტიპების მიძებ ტვირთმა ბოშებს ხელი შეუშალა კომპოზიციის უნარის განვითარებაში. ბოშების უმთავრეს მახასიათებლად მხოლოდ ვირტუოზულობას აღიარებდნენ, რაც გამოიხატებოდა იმპროვიზაციულობაში და ხაზს უსვამდა მათი ბუნების ნეგატიურ ასპექტებს. ამ ტენდენციის შედეგად აცხადებდნენ, რომ „ეთიკა დამოკიდებულია ხელოვანზე და არა ხელოვნებაზე“ (Haweis, 1912: 38). შედეგად, იმპროვიზაცია განიხილებოდა, როგორც პირველყოფილი კულტურების (მათ შორის, ბოშურის) გამოხატულება და ევროპის ინტელექტუალურ წრეებში სრულიად უგულვებელყოფეს. შესაბამისად, იმპროვიზაციულმა პრაქტიკამ, რომელიც XIX საუკუნის I ნახევარში მიღებული იყო და აეთარებდნენ, დაკარგა პოპულარობა.

თავისი ბუნებიდან გამომდინარე, იმპროვიზაცია მუსიკის თეორიის საფუძვლებულ წესებს ეწველობოდა იმ იდეას და არც კომპოზიციის კანონებს ექვემდებარება. უკვე 1840-იან წლებში, კვლევა შემსრულებლისათვის, რომელთაც პროფესიონალიზმზე ჰქონდათ პრეტენზია, აუცილებელი გახდა ამ კანონებისა და წესების სრულყოფილი ცოდნა (Gooley, 2006: 84). აქცენტრი კეთდებოდა მუსიკალურ

განათლებლაზე, რაც ხშირ შემთხვევაში ვირტუოზის არახელსაყრელ პოზიციაში აყენებდა, ამასთანავე, ასეთი ტიპის ცოდნის უკმაძისობა, ჩვეულებრივ, სწორედ რომ იმპროვიზატორ ბოშა შემსრულებლებს უკავშირდებოდა.

საკონსერვატორიო განათლებამ, რომელიც პირველად XIX საუკუნის დასაწყისში პარიზსა და ვენაში შემოიღეს, განაპირობა ნოტებზე ჩაწერილი მუსიკის, როგორც პედაგოგიური სახელმძღვანელოს, მნიშვნელობის ზრდა. ხელმისაწვდომმა ბეჭდურმა გამოცემებმა, ფორმალური ვარჯიშის აუცილებლობა განაპირობა, თუმცა, მეორე მხრივ, განათლების პროცესი კომპოზიციების უფრო კოდირებულ ფიქსაციას საჭიროებდა, ვიდრე იდეურულ იმპროვიზაციულობას. ზედმეტია იმის თქმა, რომ „[...] იმპროვიზაცია მთავრდება იქ, სადაც იწყება ფიქსირება“ (Nettl, 1974: 4).

იმპროვიზაციულ პრაქტიკასთან ასოცირებული მოცუარული მუსიკოსების ადგილი თანდათანობით დაიკავეს პროფესიულად გაწვრთნილმა მუსიკოსებმა, რომელთაც შეუძლოთ დასავლური მუსიკის კლასიკური რეპერტუარის შესრულება. ეს უკანასკნელი კი XIX საუკუნეში განიხილებოდა დახვეწილობისა და პრესტიჟის ერთ-ერთ უტყუარ სიმბოლოდ. როგორც რ. შური წერს, იგი წარმოადგენდა კონსერვატორიის მუსიკოსებისა და მაღალი კულტურის ერთიანობას პირველყოფილი (არა-დასავლური და ევროპული) მსგავსი კულტურების საპირისპიროდ (Moore, 1992: 74), რომლებიც უკავშირდებოდნენ იმპროვიზაციულ ხელოვნებას და არა ნოტირებულ კომპოზიციას.

დასავლურ ტრადიციაში გაფრცხვლებულია კონცეფცია, რომლის მიხედვითაც იმპროვიზაცია და კომპოზიცია ურთიერთსაპირისპირო მოვლენებია. კომპოზიციად მიიჩნევენ გათვლილ, გააზრებულ და ხელოვნურ აქტს, რომლის შედეგი არის მხატვრული არტფაქტი, იმპროვიზაცია კი ხასიათდება მოხელე რაგი ზედსართავი სახელებით: პრიმიტიული, სპონტანური, თვითნაბადი, რომლებიც, რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, ხშირად მოიხსენიება ნაკლებად განვითარებულ (მაგ., არაევროპულ, ბოშურ და ა. შ.) კულტურებთან მიმართებაში (Nettl, 1974: 4).

იმპროვიზაციაში დომინირებს გარკვეული ტიპის საკომპოზიციო ტექნიკა და სქემები, როგორიცაა „გამეორება, მოკლე ფრაზების მარტივი ვარირება, მუდმილი თანმიმდევრობები, მომდევნო ორი მონაკვეთის ერთი და იგივე მოტივით დაწყების ტენდენცია, მონაკვეთების დროში გაწვდების ტენდენცია, რაც ხელს უწყობს შესრულების განვითარების გამაძფერებას“ (Nettl, 1974: 9). ეს მეთოდები, სხვათა შორის, არ მიეკუთვნებიან მხოლოდ არსებითად იმპროვიზაციულ აზროვნებას, არამედ, პრინციპში, მათი პოვნა შესაძლებელია ასევე ნოტირებულ (ფიქსირებულ) მუსიკაშიც. ბრუნო ნეტლი გვთავაზობს მოსაზრებას, რომ მუსიკის შექმნის ეს ორი ტიპი (მაგ., იმპროვიზაცია და კომპოზიცია, რომელიც დაკავშირებულია ნოტების ფიქსაციასთან) ეყრდნობა „პოლოკების დაშენების ერთნაირ ხერხებს“, მაგრამ იმპროვიზაციისას ეს ხდება ნაკლებად გაშლილად (Nettl, 1974: 14). უფრო მეტიც, ნეტლი ამტკიცებს, რომ კომპოზიციისა და იმპროვიზაციისას ერთი და იგივე მოვლენებიც კი გამოიყენება – „მინიშნებები, კადენციური სვლები, გრძლიანობით იდენტიფიცირებადი მონაკვეთები, მუდმილი ფრაზები, რიტმული ნახაზები ან ფორმულები, აკორდული თანმიმდევრობები და მოდული კონცეფცია, რომელიც მოიცავს სახასიათო ბგერათრივებს, მოტივებს, ტონალობას და ბგერათრივში ცენტრალური ბგერების ტიპურ თანმიმდევრობებს და რიტმულ განვითარებას“ (Nettl, 1974: 15). სხვაობა იმპროვიზაციასა და კომპოზიციას შორის – მუსიკალური ტერმინების თვალსაზრისით, გამოიხატება ამ ელემენტების არა არსობრივ ხასიათში, არამედ მათი გამოყენების ირრენსივობის ხარისხში.

როგორც არ უნდა იყოს, XIX საუკუნეში ახლადშობილმა სამეცნიერო დისციპლინამ – მუსიკისმცოდნეობამ (*Musikwissenschaft*), იმპროვიზაციასთან შედარებით უპირატესობა ნოტირებულ მუსიკას მიანიჭა, რაც მისი მისი კვლევის საგანი გახდა. მუსიკისმცოდნეობა მჭიდროდ იყო დაკავშირებული

ისეთ ისტორიულ მიდგომასთან, რომელიც უარყოფდა საშემსრულებლო ხელოვნების სოციალურ კონტექსტს და ამჟღავნებდა ყურადღების გამახვილებას ნაწერით დაფიქსირებულ წყაროებზე. მუსიკალური „ტექსტის“ ანალიზზე. ამ შეცნირების ინტერესი მიმართული იყო ნოტირებული და არა წმინდა საშემსრულებლო ხელოვნების სავარაუდო განვითარების პროცესების უპირატესობაზე და ამას აღიქვამდა ინდივიდუალური, დამოუკიდებელი ხელოვნების ნიმუშის პრინციპი.

ვირტუოზისათვის ნაწარმოების ავტორად აღიარებას ბევრად ნაკლები მნიშვნელობა ჰქონდა. იგი უპირატესობას ანიჭებდა მუსიკის შექმნის პროცესს უშუალოდ შესრულების დროს. იმპროვიზაცია მოიცავდა რეპერტუარის მიერ დიაპაზონს, რომელიც მუსიკოლოგების მოწონებას არ იმსახურებდა, ვინაიდან ნაწარმოების ეფექტურობა, როგორც წესი, დამოკიდებული იყო „შესრულების ადგილზე, მსმენელსა და შესრულებასთან დაკავშირებულ ვითარებაზე“ (Randal, 1992: 16). იმპროვიზაცია გამიზნული იყო მიმდინარე მომენტის რეალურად განცდის ილუზიის შექმნაზე. წმინდა ვირტუოზული შესაძლებლობები ხელს უწყობდა იმ ემოციური მუხტის შენარჩუნებას, რომელიც თან ახლდა იმპროვიზაციულ შესრულებას. იმპროვიზაციის ბრწყინვალეობა და ენერგია თითქმის ემოციურად შემსრულებლისაგან მსმენელს გადასცემდა. იმპროვიზაციული შესრულებისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური თხრობის ტიპი სტიმულირებას უწევდა ემოციათა ფართო სპექტრს. შესაბამისად, შესრულების იმპროვიზაციულმა სტილმა შექმნა თავისი საკუთარი მუსიკალური დრამატურგია. ალი ჯიბად რასის განსაზღვრებით, იმპროვიზაციას ახასიათებს თავისებურებათა მიქლე რიგი, როგორცაა: ინტუიციურობა, პრაქტიკაზე აქცენტირება (პრაქტიკული ასპექტები), კრეატიულობა, პერსონალიზაცია (ინდივიდუალიზაცია), შთაბრძნა, სიძლიერე, სპეციფიკური მუსიკალური კილოკავები, ბალანსი ძეგლს, კარგად ნაცნობა და ახალს შორის, აუდიტორიასთან პირდაპირი კონტაქტი, მისტიკური და ემოციური ტრანსცენდენტულობა, სივალე, და ბოლოს, ბუნებრივობა (Racy, 2000: 304-307). მსჯავსივე შენიშვნები: ვირტუოზულობა, ემოციურობა და იმპროვიზაციულობა ვრცლად გამოიყენებოდა ბოშურ მუსიკასთან მიმართებაში და უკავშირდებოდა მის აღქმას ევროპული კულტურის მიერ. მაგალითად, ევროპელი ინტელექტუალები ბოშურ მუსიკას განიხილავდნენ, როგორც მეტად ემოციურს, მელანქოლიურსა და, ამავე დროს, სიხარულით სავსეს.

XIX საუკუნეში კონცერტზე იმპროვიზაციის შესრულება საკმაოდ უფლად იყო ითვლებოდა. მაგალითად, ახალგაზრდა ლისტმა პარიზში გადასვლის შემდეგ პოპულარობა იმითაც მოიხვეჭა, რომ აუდიტორიამ იგი აღიარა როგორც ვირტუოზი, რომელსაც თავისუფლად შეეძლო იმპროვიზაციის შესრულება შუბერტის სიმღერების, შოპენისა და სხვათა ნაწარმოებების თემაზე (Bekker, 1936: 277). ლისტის საფორტეპიანო მუსიკა სცილდებოდა ინსტრუმენტის შესაძლებლობებს, სწორედ ეს ხედვებით სხვა ინსტრუმენტების ელვადობის იმიტირებას, მათ შორის ისეთებისაც, რომლებიც ჩვეულებრივ უკავშირდებოდა ბოშურ მუსიკას. ეს არის არა მხოლოდ ვიოლინი, არამედ, ასევე უნგრული ციმბალი (cimbalom). თუმცა, მაღლევ, როგორც აღნიშნავს ლეონ ბოტსტეინი „ლისტის უკმაყოფილება ვირტუოზის კარიერით სილო შემსრულებლობით შინაგანი გატაცების თანამედროვე მოთხოვნებთან შეუფერებლობის შედეგი იყო. მას მიანიჭდა, რომ ეს იყო ხელოვანის უმადლესი მოწოდება და ავითარებდა საზოგადოების ახლებურ გემოვნებას“ (Botstein, 2006: 544).

ვირტუოზებს ადრანაშაულებდნენ იმაში, რომ მათ საზოგადოების ყურადღება ნაწარმოების არსიდან ემოციამდე გადაჰქონდა: თუმცა, ლისტისთვის, კომპოზიცია იწყება სწორედ იქ, სადაც მოავედრება იმპროვიზაცია. ლისტმა გააერთიანა მრავალრიცხოვანი მუსიკალური მოტივები, მუსიკალური კომპოზიცია იმპროვიზაციით გაამდიდრა და ერთ მნიშვნელოვან მდლიდაზე ფოკუსირებულ გაამდიდრანა ნაწარმოები. იგი არ ერიდებოდა განმეორებებსა და გადახრებს. სტრუქტურული დოგმა მიჰყვებოდა იმ ისტორიულ ტრადიციას, რომელიც თითქმის იმპროვიზაციის განვითარების გზას ასახავდა.

ბოტშტეინი აღნიშნავს, რომ ლისტისათვის მუსიკალური კომპოზიცია „დაკავშირებულია მუსიკალურ მოვლენათა, როგორც შემსრულებლობით განცდასთან“ (Botstein, 2006: 555). მუსიკალური იდეა, უნგრული *Zigeunkapellen*–დან კარგად ნაცნობი იმპროვიზაციის მსგავსად, ლისტისათვის იყო წითელი განცდა, რომელსაც ახასიათებდა ალი ჯიბად რასის მიერ ზუსტად ჩამოთვლილი ფაქტორები. იმპროვიზაციისას მუსიკალური ნაწარმოების ჩანაფიქრი განსხვავებული იყო იმისაგან, რასაც განათლებული, კომპოზიციის კანონებს მიჯაჭვული პროფესიონალი მუსიკოსი აკეთებდა. ცოცხლად შედგარი, შესრულების პროცესში შექმნილი, იმპროვიზაციით შთაგონებული მუსიკალური ნაწარმოები მოწოდებული იყო გამოხატა ის, რისი გამოხატვაც შეუძლებელი იყო. ეს იყო მცდელობა წითელი ემოციების ნაწერად ტექსტში წარმოსახვისა – ერთგვარი კომპრომისი დიდებულსა და პროფესიონალ ხელოვანს შორის, ორი საბირსობრო საწყისის შერწყმის მცდელობა, სურვილი იმპროვიზაციულიობის იდეალის შენარჩუნებისა, ნაწერილი მუსიკალური ნაწარმოების მაღალი სტატუსის აღიარებასთან ერთად.

ლისტმა მართლაც მოახერხა ის, რომ იმპროვიზაცია ნოტებით ნაწერილ კომპოზიციად ექცია. ეს ტრანსფორმაცია, ალბათ, იმიტომ გახდა შესაძლებელი, რომ ლისტი ადვილად იღებდა XIX საუკუნის იდეებს და, ამასთანავე, გერმანული და ფრანგული პრესის აქტიური მკითხველიც იყო. ბოტშტეინი აღნიშნავს ლისტის იმიტაციისა და ტრანსფორმაციის უნარს და მიიჩნევს, რომ კომპოზიტორი ითავისებს რომანტიზმის ტენდენციებს და ახერხებს „მათი სახეურების გაფართოებას“ (Botstein, 2006: 519). მიაჩნდათ, რომ ბოშურ ტრადიციას უნარი ჰქონდა, გამოეხატა ის, რისი გამოხატვაც შეუძლებელი იყო. დავიდ მაღლინი 2004 წელს გამოცემულ წიგნში *ბოშათა ქარავანი: რეალური ბოშებიდან (Roma) წარმოსახვით ბოშებამდე (Gypsies)* დასავლურ მუსიკასა და კინოში წერს: „ბოშური მუსიკა, ისე, როგორც იგი ესმოდა ლისტსა და სხვებს XIX საუკუნეში, არ არის მხოლოდ მუსიკალური სტილი ან ეგზოტიკიზმი (გერმანულ-ცენტრისტული თეატლსაზრისი), არამედ არის მუსიკის კომუნიკაციური არსის გაცნობიერება; სხვადასხვაგვარად წარმოქმნილი, იგი ხდება მუსიკალური გამოხატვის ის ძალა, რომელსაც შეუძლია მსმენელების „ენებით“ გრძნობების გამოხატვა“ (Malvinni, 2004: IX).

რომანტიკულმა წარმოდგენამ ბოშა მუსიკოსის შესახებ გაგვანა მოახდინა საზოგადოების მიერ იმპროვიზატორი მუსიკოსის აღქმაზე და ხელი შეუწყო იმ თეატლსაზრისის გაძლიერებას, რომელიც უგულებელყოფდა იმპროვიზაციის უნარს, როგორც ინსტრუმენტალისტის ნიჭის ამოსავალს. მუსიკალურ წრეებში ნოტირებული მუსიკისა და განათლებული პროფესიონალების უპირატესობა არ გამოიკვეთა იმპროვიზაციულ პრაქტიკისათვის დამახასიათებელ ემოციურ ფაქტორებსაც: ამ ეპოქის რამდენიმე ცნობილი კომპოზიტორი (ლისტი, ბრამსი), *ბოშური მუსიკის* გაგვანით, ღიად აღიარებდნენ ისეთ გამოწვევას, რომელიც, ერთი შეხედვით, შეუძლებელი ჩანდა – საკომპოზიციო კანონებისა და იმპროვიზაციის შეუთავსებელი ელემენტების შეერთებას.

THE NOTION OF SO CALLED *GYPSY MUSIC* AND THE TRADITION OF IMPROVISATION

Studying Romany music is connected in the modern ethnomusicology with the basic acknowledgment that music of Roma people – commonly, even stereotypically labelled as *Gypsy music* – is in fact represented by various groups and sub-groups, predominantly found in Europe but also in (for example) Middle East or South Asia. In other words the collective term *Gypsy music* refers to musical cultures as different as Spanish flamenco, Balkan brass orchestral music or Russian choir tradition. Many separate Romany groups cultivate music that “varies tremendously from region to region and from group to group” (Tcherenkov, Laederich, 2004: 703). Despite such an ostensible variety of styles *Gypsy music* is also believed to encompass a set of common features such as – among others – shared social and cultural values (Kertesz-Wilkinson, 2001: 613) or even certain musical parameters and elements (Tcherenkov, Laederich, 2004: 703–705). One of the most prevailing association is connected with perceiving so called *Gypsy music* (i.e. music performed by any Gypsies) as improvisational art. In 2001 in a short, yet persuasive article published in *New York Times* Michael Beckerman came up with the theory claiming that the phenomenon of *Gypsy music* can be characterized according to a simple formula: $I + V = E$ where I stands for improvisation, V for virtuosity and E for emotions or expressiveness (Beckerman, 2001). The choice of terms used in the equation seems deeply rooted in the 19th century tradition of perceiving *Gypsy music* and not coincidentally refers to such notions as spontaneity or emotions embedded in the romantic Western art tradition. However, it was in the mid 19th century when improvisatory practices among professional European musicians began to be less valued and seemed to bear less and less importance. This new situation coincided with the scholarly ‘discovery’ of *Gypsy music* and with hindsight may lead to the question whether – directly or perhaps indirectly – associating *Gypsy music* with improvisation had any influence on the new approach and evaluation of improvisation in music?

From the historical perspective searching for the simple answer what *Gypsy music* is has been since the 19th century a challenge for European intellectuals. Especially since the publication of Franz Liszt’s book *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* in 1859 *Gypsy music* has been a constant cause of academic disputes. Knowledge on Gypsies in general and on *Gypsy music* especially was very scant in Europe before the 19th century. It did not extend far beyond the boundaries of legends and common beliefs propagated by chronicles or stage plays. In this context Liszt’s work constituted a major breakthrough in the study of *Gypsy music*. Not only was it an attempt of scholarly work, but it also contributed much to promoting *Gypsy music* throughout the whole Europe. Yet, it was this book that also stirred a lot of confusion around *Gypsy music* in Hungary and triggered off the discussion about the problem of its authenticity and the relation between Gypsy and Hungarian music.

The tradition of *Gypsy musicians* in Hungary had a long history. Accounts of *Gypsy musicians* are preserved documenting their presence near Buda in 1489 (Kertesz –Wilkinson, 2001, 614). When studying the Gypsy in general became popular in the end of the 18th century, although authors focused on their origins, customs, language, etc., they would also mention the unusual musicality of Gypsies giving as examples Hungarian Gypsies. In 1787 H. Grellman wrote about a Gypsy Barna Mihaly known as *Magyar Orpheus* (Grellman, 1810:

111). Perhaps one of the most renowned Gypsy violinist and the leader of his own orchestra was Janos Bihari (1764-1825 or 1827). Gypsy bands were part and parcel of Hungarian gentry lifestyle. They provided music for a number of social occasions, especially gatherings, meetings and balls. In 1846 Hector Berlioz (upon his visit in Hungary) wrote to his sister Nanci about „those great Hungarian balls to which only noble Hungarians were admitted, and where they only performed national dances on national themes played by the Zingari” (Berlioz, 1978). When in 1839 Hungarian – born Liszt visited his native country as a famous and well established piano virtuoso he believed that music played by Hungarian Gypsies was authentically Gypsy. For Liszt, Gypsies were true creators of their own music, he especially admired *Gypsy musicians* and was deeply affected by the virtuosity of their performances, technical possibilities, as well as improvisation skills.

Liszt was most probably aware that Gypsies (as well as Jews) were perceived as cultural *Others* in the 19th century Europe. Understandably, their musical cultures fell in the orbit of this kind of discourse. Liszt was deeply influenced by Rousseau’s concept of a *noble savage* whose personification he found in Gypsies. For Rousseau a *wild man* was the creation of Nature, as the result of dwelling in the natural environment, considered individual and free. According to this overall characteristics Liszt also interpreted Gypsies, writing that they were “exquisite as they are intense, produced by Nature’s marvels” (Murphy, 2001: 20).

Liszt’s writing on *Gypsy music* in Hungary reflected also the colonial tendency of finding a place for other, less advanced people’s cultures within a framework of European culture. Although the object of his studies was the *Gypsy music*, both the author and the audience of this investigation were non-Gypsies. Upon its publication, Liszt’s book stirred a lot of ambiguous feelings and rose high emotions. Gypsy people were already stigmatised by a heavy burden of associated with them romanticised visions of free, independent people, but also marked by very strong stereotypes concerning their apparently evil nature. They were credited with kidnapping children, stealing, dishonest trading (mainly horses). Despite that, in 19th century the supposedly immoral Gypsies were also hailed as very skilful musicians, especially gifted at improvisation. As believed, their improvisation – suspended between poles of melancholy and joy – reflected their tormented soul.

Coincidentally, soon after Liszt’s first visit in his native Hungary (1839), and after his – re-discovery of *Gypsy music* there (he had encountered *Gypsy musicians* already as a small boy), the social understanding of the role of a musician – performer in the European culture started to change. So far (usually) the pianists or violinists who could boast uncommon, almost prestidigital skills were regarded as virtuosi who, among others, by means of their improvisations responded to the demands of public that would – in return – take delight in feats of their agility. Marc Pincherle observed that “improvisation implied the development of manual dexterity, the constant drive towards new deeds of prowess” (Pincherle, 1949: 237). Virtuosi as adroit performers striving to please the audience by showing off their knowledge of the instrument were influential in the formation and growth of their own audience mainly due to their specific ability to move the public.

The battle against such virtuosity began in 1840s (Gooley, 2006: 76). However, “the battle against virtuosity was neither a centralized movement nor a particularly self-conscious one” (Gooley, 2006: 77). The complex nature of the process of fading away the virtuoso practices was obviously connected with a number of factors, but it also coincided with the decline of improvisation in Western art music. Additionally, in the 1860s the romantic notion of creativity as a gift began to be scientifically investigated. The mystery of creativity, as a spontaneous and escaping rational explanation phenomenon was – among others – defined by sir Francis Galton in terms of “hereditary genius” (Kutschke, 1999: 151).

As turning away from virtuosic practices coincided with the decline of improvisatory expression, it can

be claimed that one of the many reasons why the figure of an improvising virtuoso gradually disappeared from the concert life of 19th century Europe was the – steadily, though not particularly consciously growing among musically educated intellectuals – conviction of predominately improvising nature of music practised among less advanced cultures. The discovery of Oriental musical traditions (Bohlman, 1987: 150) (especially after Napoleonic wars) resulted in the common knowledge about improvising practices cultivated in so called primitive (in the hierarchical structure) cultures. Improvisation began to be associated with departure from the aesthetics and compositional norms of European music. This way of thinking about improvisation affected also many early 20th century scholars, including Ernst Ferand, the author of 1938 book *Die Improvisation in der Musik* (published first in Zurich) as since the mid-19th century it has often been underlined that improvisation – where inventor and executor is the same person – is a concept relevant to non-Western cultures (Nettl, 1974: 2) (including Gypsy cultures). Hence improvisatory expression – as Robin Moore once observed – became to be treated as “threatening, unfamiliar or undeserving of interest” (Moore, 1992: 63). *Gypsy musical culture* was naturally classified as the one of barbarian origin. Writing at the end of the 19th century about primitive music cultures Richard Wallaschek included Gypsies into his book as representatives of primitive music in Europe. For him “as a rule the Jews and gypsies, who have retained much of their primitiveness, are considered in archaeological studies” when he topic is to be disused (Wallaschek, 1970: 62).

In the meantime, the period of early 19th century (more precisely the first three decades) was already marked by the signs of transition in the perception of the status of musicians which achieved its peak in mid – 19th century. The popularity of dilettantism was confronted with the tendency to alleviate the status of a musician as a professional. Dilettantes were finally replaced by artists, although during the phase between 1830 and 1848, it was still the figure of a virtuoso, encompassing professional and amateur practices alike, that dominated European musical life. When the battle against virtuosos began, they were portrayed as homeless strangers, surprisingly enough closely linked with the typical imagination of a free, wandering Gypsy. The itinerant virtuoso was in many respects similar to the “hopelessly divorced from his roots” (Gooley, 2006: 89) Gypsy. The ambiguous position of the virtuoso suspended between professional and amateur made him even more susceptible to this type of associations: wandering and improvising Gypsy, often self-taught and uneducated was often (as virtuoso were) treated as nothing more but a famous dilettante.

One of the leading forces in the battle against virtuosity was music journalism. By 1870s virtuosity was described with the “recurrent adjectives such as cheap, superficial, dishonest and flashy” (Gooley, 2006: 105). *Gypsy music*, however, was only occasionally reported in the 19th century press, some articles appearing that dealt with this issue, stereotypically repeated the information available from books by George Borrow, and most notably Franz Liszt. Gypsies were considered as unable to conceive and notate their music since as an English author H.R. Haweis claimed in 1871 “a man’s work is always a true index of his character” (Haweis, 1912: 84). Heavy burden of stereotypes prevented Gypsies – in the eyes of Europe society – from being capable of composing. It was rather the virtuosity of Gypsies articulated in their improvisations that was linked with the overall characteristics of Gypsies, underlying negative aspects of their nature. As the immediate result of this tendency, while claiming that “the Morality depends upon the Artist, not upon the Art” (Haweis, 1912: 38) improvisation – seen as the basic means of musical expression among primitive cultures (including Gypsies) – began to be looked on in the intellectual circles of Europe with certain disdain. Consequently improvising practice lost its impact and popularity it cherished in the first half of the 19th century.

By its very nature improvisation does not necessarily follow the all regulations of theory of music and does not always obey the rules of composition. And yet, already in the 1840s the thorough knowledge of these

was demanded from any performer to be called professional (Gooley, 2006: 84). The stress laid on the musical education often put virtuosos in a handicapped position, so did the alleged lack of proper learning commonly attributed to the improvising Gypsy players.

Conservatory education appeared in the early 19th century in Paris and Vienna, and caused the growth of importance of notated music as a pedagogical tool. On one hand, more accessible printed editions created the demand for the formal training, and on the other hand the process of education required printed materials in the form of codified compositions rather than illusive improvisations. Needless to say “[...] improvisation ends where notation begins” (Nettl, 1974: 4). Dilettante musicians associated with improvisatory practices were gradually replaced by professionally trained musicians able to perform classical music of Western repertoire considered in 19th century as one of the symbols of refinement and prestige, and suggesting – as R. Moore writes – the associations between conservatory musicians and high culture” (Moore, 1992: 74) as opposed to primitive cultures (non-Western and encountered in Europe alike) linked with improvisation rather than with notated composition.

It is a common concept in Western tradition that improvisation and composition are oppositions. Composition is credited as calculated, sophisticated and artificial act whose effect is an artistic artefact, whereas improvisation is characterized by a number of adjectives used also, not surprisingly, quite often in reference to so called less advanced (e.g. non-Western, Gypsies, etc.) cultures: primitive, spontaneous, natural (Nettl, 1974: 4).

Certain compositional techniques and devices prevail in improvisation – including “repetition, simple variation of short phrases, melodic sequence, the tendency to start two successive sections with the same motive, the tendency to increase the length of sections as the performance progresses” (Nettl, 1974: 9). They are, however, not unique for basically improvisatory thinking but in fact are to be found also in notated compositions. As Bruno Nettl suggests these two types of music making (e.g. improvising and composing followed by notating) use “similar kinds of building blocks”, but in case of improvisation it happens in a much less extensive way (Nettl, 1974: 14). Furthermore, Nettl argues that the same models are involved while composing and improvising – “notes, cadential figures, section types identifies by length, melodic phrases, or lines, rhythmic lines or formulas, entire tunes, chord sequences, and modal concepts to which are attached a large group of traits-scales, motifs, and typical sequences of focal points in range and tonality, as well as rhythmical tendencies” (Nettl, 1974: 15). The difference between improvisation and composition – in musical terms – refers then not to the essence but to the degree these elements are exploited.

However, in 19th century the new born discipline *Musikwissenschaft* favoured notated compositions as an object of its investigation, preferring it over improvisation. *Musikwissenschaft* was closely connected with the historical approach ignoring the social context of the performance in favour of focusing on researching written sources, analyzing musical ‘texts’, and defining the hypothetical development of notated, not just performed music, perceived through the prism of individual, autonomous works of art.

For virtuosos, the awareness of the author of the work was less important, the preference given to the actual process of music making enclosed in the performance situation. Improvisation encompassed the whole range of the repertoire that musicologists “don’t like on the page” because these pieces usually “they rely in their effectiveness on the particular circumstances of place, audience and performance” (Randal, 1992: 16). Improvisation aimed at maintaining an illusion of realism of actual time experience. Virtuosity as a mere skill helped to sustain the high level of emotions encompassed in the improvisatory performance. The brilliance and energy of the improvisation illusionary transferred emotions of performers to the audience. The musical narration cultivated during the improvisatory performance stimulated the wide range of emotions.

Consequently improvisation was credited with the possession of its own musical dramatics. As identified by Ali Jihad Racy improvisation is characterised by a number of features including: intuitiveness, practical aspect, creativeness, personalization (individualization), inspiration, power, specific musical idiom, balance between the familiar and the novel, direct contact with the audience, mystical or emotional transcendence, freedom, and finally naturalness (Racy, 2000: 304-307). Similar notions: virtuosity, emotions and improvisation have been commonly used in reference to *Gypsy music* and its perception in European culture. For example European intellectuals treated *Gypsy music* as very emotional, melancholic and full of joy at the same time.

Accomplished improvisation was an essential component of concerts given by piano players in 19th century, for instance young Liszt largely added to the fame he managed to achieve after moving to Paris where he was regarded incontestable as a virtuoso improvising on themes from Schubert Lieder, Chopin, etc. (Bekker, 1936: 277). Liszt's piano music, rejecting the instrument's limitations, imitated the sound effects of other instruments including the ones commonly linked with the *Gypsy music*. Not only was it the violin but also the cimbalom. But soon – as Leon Botstein suggests – “Liszt's dissatisfaction with his virtuoso career was the result of his extensive internal musing regarding the inadequacy of performance alone as realizing the higher calling of the artist and the elevation of the new public's taste” (Botstein, 2006: 544).

Virtuosi were blamed for drawing away the public's attention from the work itself in favour of emotions: for Liszt, however, composing started exactly where the improvisation ended. Liszt incorporated a number of musical figures on which improvisation thrived into his musical compositions focusing on the role of melody unifying the work. He did not shun repetitions and digressions. The structural logics followed the inner plan of historical trajectory as if reflecting the improvising path.

As argued by Botstein, for Liszt musical composition “remained tied to the musical event as a performative experience” (Botstein, 2006: 555). The musical ideal was defined – as in case of improvisation so well known by Liszt from Hungarian *Zigeunerkapellen* – by the momentary experience characterised by factors aptly enumerated by Ali Jihad Racy. The musical work was conceived for different reasons than in the case of an educated, professional musician following the set of rules regarding composition. Framed within an audible entity piece of music inspired by improvisation practice was an attempt to express the inexpressible. It was the trial to conjure up in the form of a written text the emotions of the moment – the compromise between the dilettante and the professional artist, an attempt to marry two opposites, an attempt to sustain the ideal of improvisation while not rejecting the new ideas of the higher status of the autonomous, written down piece of music.

What Liszt managed to do was the transformation of improvisation into a jotted down composition. This transformation might be a consequence of the fact that Liszt was very open to the 19th century ideas also as a vivid reader of the press in German and French. Botstein, alluding to Liszt's ability to imitate and transform, suggests that the composer, while absorbing the romantic trends also “transcended them” (Botstein, 2006: 519). Drawing heavily on what Liszt believed was Gypsy tradition he set to express the inexpressible. David Malvinni in his 2004 book “The Gypsy caravan: from real Roma to imaginary gypsies in Western music and film” suggested that „*Gypsy music*, as understood by Liszt and others in the nineteenth century, is not simply a musical style, nor another exoticism (the German –centric view), but a consciousness of the communicative essence of music; differently put, it is the power of musical performance to convey a ‘passionate’ impression on the listener” (Malvinni, 2004: ix).

The romantic image of the *Gypsy musician* influenced the perception of improvising virtuosi and strengthened the growing tendency of rejecting improvisation as an ultimate proof of an instrumentalist's

talent. Favouring notations and educated professionals in the musical circles did not mean excluding emotional factor represented in the improvisatory practices: some of the most talented composers of the era (Liszt, Brahms) openly admitting to *Gypsy music* influences challenged what seemed impossible – unifying the set rules of compositions with an intangible element of improvisatory.

References

- Beckerman, Michael. (2001). "Music: Pushing Gypsiness, Roma or otherwise". In: *New York Times*, 1 April
- Bekker, Paul. (1936). "Liszt and His Critics". In: *The Musical Quarterly*. Vol.22, No. 3:277-283
- Berlioz, Hector. (1978). *Correspondance Générale* III: September 1842-1850 [nos. 776-1367], No. 1029. Editor: Citron, Pierre. Paris: Flammarion
- Bernstein, Susan. (1998). *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*. Stanford, Calif: Stanford University Press
- Bohlman, Philip V. (1987). "The European Discovery of Music in the Islamic World and the 'Non-Western' in 19th-Century Music History". *Journ. The Journal of Musicology*. Vol. 5, 2:147-163, Spring
- Botstein, Leon. (2006). "A Mirror to the Nineteenth Century: Reflections of Franz Liszt". In: *Franz Liszt and His World*. Editors: Gibbs, Christopher H., Gooley, Dana. Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Esterhammer, Angela. (2008). *Romanticism and improvisation, 1750-1850*, Cambridge, New York: Cambridge University Press
- Gooley, Dana. (2006). "The Battle Against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century". In: *Franz Liszt and His World*. Editors: Gibbs, Christopher H., Gooley, Dana. Princeton and Oxford: Princeton University Press
- Grellman, H.M.G. (1810). *Histoire des Bohémiens, ou Tableau des Mœurs, Usages et Coutumes de ce Peuple Nomade*. (first edition in 1787). Paris
- Haweis, H.R. (1912). *Music and Morals*. 22nd ed. London: Longmans, Green and Co.
- Kertesz-Wilkinson, Iren. (2001). "Gypsy music". In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 10. Editor: Sadie, S. MacMillan Publishers
- Kutschke, Beate. (1999). "Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation". In: *Perspectives of New Music*. Vol. 37, 2:147-162
- Malvinni, David. (2004). *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York, London: Routledge
- Moore, Robin. (1992). "The Decline of Improvisation in Western Art: An Interpretation of Change", In: *International Review of the Aesthetics and sociology of Music*. Vol. 23, 1:61-84
- Murphy, Michael. (2001). Introduction. In: *Musical Constructions of Nationalism. Essays on the History and Ideology of European musical Culture 1800-1945*. Editors: White, H., Murphy, M. Cork: Cork University Press

- Nettl, Bruno. (1974). "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach" In: *The Musical Quarterly*. Vol. 60, 1:1-19
- Pincherle, Marc. (1949). "Virtuosity". In: *The Musical Quarterly*. Vol. 35, 2:226-243
- Racy, Ali Jihad. (2000). "The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqasim as a Musical Symbol". In: *Ethnomusicology*. Vol. 44, 2:302-320
- Randal, Don Michael. (1992). "The Canons in the Musicological Toolbox". In: *Disciplining Music: Musicology and its Canons*. Chicago: University of Chicago Press
- Tcherenkov, Lev, Laederich, Stephane. (2004). "Culture: Tales, Stories and Music". In: *The Roma. Otherwise Known as Gypsies, Gitanos, I'óptoi, Tsiganes, Tígani, Cingene, Zigeuner, Bohémiens, Travellers, Fahrende, etc.* Basel: Schwabe
- Wallaschek, Richard. (1970). *Primitive Music. An Inquiry Into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races.* (a reprint of the first publishing by London: Longmans, Green, and Co. in 1893). New York: da Capo Press

პრობლემატიკის განხილვისას მნიშვნელოვანია
(პატარა საზოგადოებრივი მნიშვნელობის)

მუდმივი ცვალებადობა, როგორც ზეპირი ტრადიციის მუხის არსებობის აუცილებელი პირობა, ეთნომუსიკოლოგიური კვლევის ერთ-ერთი არსებითი ასპექტია. ამ თვალსაზრისით დიდ ინტერესს იწვევს ქართული ტრადიციული მუსიკა, რომლის არსებობის გარეშე გასულ საუკუნეში მნიშვნელოვნად შეიცვალა.

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე ქართული სოფელი ფოლკლორული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების წესით ცხოვრობდა და ქართველი „ომოპოლითიონიკოსები“ (ა. ზემცოვსკი), როგორც ტრადიციული მუსიკალური აზროვნების მატარებლების არსებობის გარეშე თითქმის ისეთივე იყო, როგორც რამდენიმე საუკუნის წინ. სოფელში მცხოვრები ადამიანები ერთმანეთთან დაკავშირებული იყვნენ როგორც ნათესაური, ყოფითი, ისე სოციალური, რელიგიური, იდეოლოგიური და ა.შ. ფაქტორებით. ეს ქმნიდა იმ ბუნებრივ გარემოს, რომელშიც ქართული მრავალხმიანობა თაობიდან თაობას გადაეცემოდა ტრადიციული გზით, როცა ახალგაზრდები რეპერტუარს, საშემსრულებლო მანერასა და შესრულების ფორმებს ითვისებენ ძალდაუტანებლად, უფროსების მიბაძვით.

როგორც ცნობილია, XX საუკუნეში ამავე სოფლის მოსახლეობას არსებობა უხდებოდა მეტად ცვალებად სოციალურ-პოლიტიკურ ვითარებაში, რაც მკაფიოდ აისახებოდა ყოფასა და ფოლკლორული მუსიკის არსებობის ფორმათა სახეცვალებადობაში.

ჩვენ გვქვს უნიკალური შესაძლებლობა წარმოვადგინოთ ქართული მრავალხმიანი აზროვნების დინამიკა XX საუკუნის ტრადიციულ შემსრულებლობაში. ვამყენოთ, თუ როგორ შეიცვალა ტრადიციული მუსიკის შენახვის ინდივიდუალური თუ ანსამბლური საშემსრულებლო ფორმები, რომელთა მრავალფეროვნება და სიმდიდრე ყოველთვის გამოარჩევდა ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს.

წარმოდგენილ მოხსენებაში ყურადღებას გავამახვილებ ერთ სატრფიალო თემატიკის სიმღერაზე – პატარა საყვარელო. ხელთ გვაქვს XX საუკუნის სხვადასხვა პერიოდში ჩაწერილი ოცამდე ნიმუში – როგორც ავთენტიკური, ისე შეორეული ანსამბლების შესრულებით. მათი ანალიზის საფუძველზე განვიხილავ მისი ვარიანტული განვითარების შესაძლებლობებს, ფორმის, მელოდიის, ჰარმონიის, ხმათა რაოდენობისა და მათი კოორდინაციის თავისებურებებს, აგრეთვე ამ პარამეტრების მუდმივად უცვლელ და ცვალებად ელემენტებს.

სიმღერა პატარა საყვარელო გავრცელებულია გურიასა და იმერეთში. იგი მსგავსია ისეთი ტიპის სიმღერებისა, რომლებიც გავრცელებულია მეზობელ კუთხეებში და რთულია რომელიმე მათგანს მიაკუთვნო.

პირველ რიგში, შევეცადე ჩემ მიერ განხილული ნიმუშების საერთო არქიტექტურული მუსიკალური ქსოვილი დამედინა და ის მელოდიურ-ჰარმონიული საფუძველი წარმომედგინა, რაზეც შემდგომში აგებულია მისი მრავალფეროვანი ვარიანტები (მაგ. 1).

წარმოვადგენ სიმღერის ნორმატიულ პარამეტრებს, მათი სახეცვლის დინამიკასა და შეხლების-დაგვირგად, ამ ცვალებადობის განმარტებულ ფაქტორებს.

1. შესრულების ფორმა:

როგორც წესი, პატარა საყვარელოს მსგავსი ფორმის გადაცხდილი სიმღერები (მე რუსთველი,

ინდი მიწი და სხვ.) სრულდება ტრიოსა და უნიხონური გუნდის (გადაბახილის) მიერ.

ჩვენ მიერ განხილულ სიმღერებში გვხვდება შესრულების ფორმის სხვადასხვა ვარიანტები. მაგალითად, ტრიოს პარტია სრულდება როგორც სამი, ისე რამდენიმე შემსრულებლის მიერ, როცა ზედა ხმებში თითო შემსრულებელია და ბანის მღერის რამდენიმე მომღერალი. იშვიათად, ეს უკანასკნელი სრულდება გუნდის მიერ (ზედა ხმებში რამდენიმე აღამიანი). ასეთ შემთხვევაში, ზოგჯერ, სიმღერის დამწყობადაც კი რამდენიმე შემსრულებელი გვევლინება.

გადაბახილის პარტიას, ხშირად, ორი ან მეტი შემსრულებლისაგან შემდგარი უნიხონური გუნდი ასრულებს, ზოგჯერ – მხოლოდ ერთი შემსრულებელი. ისინი, ცალკეულ შემთხვევებში, ტრიოში ბანის პარტიის შემსრულებლებიც ხდებიან, მაგრამ, როგორც წესი, ამ ტიპის სიმღერებში გადაბახილისა და ტრიოს პარტიებს სხვადასხვა შემსრულებლები ჰყავთ (მაგ. 2).

პატარა საყვარელის შესრულების ფორმათა ამაგარი მრავალფეროვნება ნათლად ასახავს XX საუკუნის მანძილზე ქართული ფოლკლორის შემსრულებლობის სფეროში მიმდინარე ცვლილებებს. ეს უკანასკნელი, პირველ რიგში, განპირობებული იყო ფოლკლორული მუსიკის ყოფითი გარემოს შეცვლით, როდესაც იგი მუდმივად არის დაკავშირებული სცენასთან, საბოლოო ხელისუფლების კარნახით დიდი გუნდების შემქნით, ზოგჯერ – მომღერალთა აუცილებელი რაოდენობის ვერ შეკრებით.

2. სტრუქტურა:

სიმღერის ფორმა კუპლეტურია. კუპლეტის შიგნით მოცემულია: 1. დამწყები (მხოლოდ პირველ კუპლეტში); 2. გადაბახილი; 3. ტრიო: a (a ტრიოს მუსიკალური მასალა აგებულია შესავლის მდოღოურ სტრუქტურაზე) და b (მაგ. 3).

ყველაზე მარტივი მუსიკალური ენის მქონე იმერული ვარიანტი ერთადერთია ჩემ მიერ გაანალიზებულ ნიმუშებს შორის, სადაც ტრიოს b მონაკვეთი საერთოდ არ გვხვდება და აგებულია მხოლოდ გადაბახილისა და a პარტიების მონაცვლეობაზე. ჩემი აზრით, ეს ყველაზე მარტივი ფორმულია (გადაბ a გადაბ a ...). უნდა ასახავდეს ამ ნიმუშის განვითარების ყველაზე ადრეულ ეტაპს. საერთოდ, უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ ხელთ არსებულ აუდიო და სანოტო ჩანაწერებში პატარა საყვარელის იმერული ნიმუშები ბევრად მარტივია, ვიდრე მისი გურული ერთსახელიანი ნიმუშები.

b ტრიოს წინ გვაქვს სტრუქტურის სხვადასხვა ვარიანტები. აქ, ზოგჯერ,

კიდევ ერთხელ გვხვდება a ტრიო. a-ს ინტონაციურ მოტივებს აგებული b ტრიოს პარტია მნიშვნელოვნად განსხვავებულია სხვადასხვა ვარიანტებში, ტაქტების რაოდენობითაც კი (გვხვდება 4, 6, 8 და 10 ტაქტით; სმ. 1). აღსანიშნავია, რომ ყველაგან, სადაც b მონაკვეთი 10-ტაქტურია, მისი პირველი ორი ტაქტი ქვერს გადაბახილის პარტიის პარალელურად. ამ დროს, ვერტიკალში ვიღებთ ოთხხმიან ფაქტურას (სმ. 2, მაგ. 3).

როგორც წესი, თითოეული პარტია ტაქტების რაოდენობის მხრივ კვადრატულია, მაგრამ a და b პარტიები ორი, ზოგჯერ სამი ტაქტით მეტ ხანს, ერთხმად გადაბახილის პარტიის მოვლი მჭიდრო ნახევრის დროს ქდერს.

იშვიათად, ერთი ვარიანტის ფარგლებშიც კი კუპლეტების შედგენილობა განსხვავებულია. მაგალითად, პირველი და ბოლო კუპლეტები განსხვავდებიან სიმღერის შიგნით მოცემული პარტიების მიმდევრობით.

სიმღერის დასასრულს კუპლეტთა უმრავლესობა მთავრდება a ტრიოს პარტიით, ზოგჯერ კი – გადაბახილით.

3. მელიდიკა:

თითოეულ პარტიაში მელიდიკა დაღმავალია. დამწყებისა და a ტრიოს პარტიებში ძირითადი მელიდიური ფორმულებია წარმოდგენილი, b ტრიოს პარტიებში კი მელიდიკის ინტონაციების და-

მუშავებითი საწყისია წინა პლანზე წამოწეული.

4. აკორდიკა:

აკორდიკის თვალსაზრისით ყველა ის თანაბერადობები გვხვდება, რაც ზოგადად, იმერულ და გურულ ხალხურ მუსიკაში. ამ მხრივ მხოლოდ იმას აღვნიშნავ, რომ იმერულ, შედარებით მარტივ ვარიანტებში წამყვანია ტერციული პარალელიზმი, მაშინ, როცა გურულ განვითარებულ ნიმუშებში აკორდიკა დისონირებულ სიმონებზეა აგებული.

5. სიტყვიერი ტექსტი:

სიმღერის ფორმასთან ერთად შეგვხვებით სიმღერის სიტყვიერი ტექსტის საკითხსაც. შემთხვევით არაა, რომ სანატო ჩანაწერებში ნოტების ბოლოს მოცემული ვერბალური ტექსტი, ხშირად, ზუსტად არ აწივდება შესაბამის სანატო მასალაზე.

ანალიზის დროს გამოიკვეთა, რომ სიტყვიერი ტექსტის კუთხით სტაბილური მხოლოდ შესავლის პარტის ერთი და იგივე ტექსტით დაწყება (პატარა საყვარელო ან პატარა საყვარელი ხარ) და ყოველ მომდევნო პარტიაში გლოსოლადიებისა და სიტყვიერი ტექსტის მონაცვლეობაა. გადაახილი ყოველთვის გლოსოლადიებით სრულდება, a ტრიო – ტექსტით, b მონაკვეთი – ხან ტექსტით, ხან – გლოსოლადით. ტექსტი იმპროვიზაციულია – გამოყენებულია ფრაგმენტი აკაკი წერეთლის ლექსიდან *იმერული სიმღერა* და ხალხური იმპროვიზაციული ტექსტი. აგრეთვე, კუპლეტის ფარგლებში განსვავებულია სიტყვიერი ტექსტის სტრიქონის გამოყენება. ეს დამოკიდებულია ორ ფაქტორზე, (1) თუ კუპლეტის შიგნით ტრიოს რამდენი პარტია გამოიყენება და (2) კუპლეტის დამთავრებული ა პარტია b პარტის სიტყვიერ ტექსტს იმეორებს თუ ახალ სიტყვიერ ტექსტზეა მოცემული.

შემოადინიშნული კიდევ ერთ არგუმენტია იმისა, რომ სიტყვიერი ტექსტის ფაქტორი ნაკლებად მნიშვნელოვანია ამ ტიპის სიმღერაში.

6. ხმათა რაოდენობის საკითხები:

ჩემთვის განსაკუთრებით საინტერესოა სამხმანო მუსიკალური დიალექტების, იმერული და გურული ნიმუშების შიგნით მოცემული ერთხმანი მონაკვეთები დამწყებისა და გადაახილის პარტებში (მაგ. 9 ა, ბ). ანალიზის პროცესში ერთი შეხედვითაც აშკარად ჩანს შემოადინიშნულ პარტიათა გამარავალხმანების ტენდენცია.

ზოგიერთ იმერულ ვარიანტში **დამწყების პარტია** მთლიანად ერთხმანია, რაც, ვფიქრობ, ამ სიმღერის განვითარების ყველაზე ადრეულ საფეხურს უნდა შესაბამებოდეს. ერთ-ერთ ვარიანტში იგი ბოლომდე ორხმანია. ყველა სხვა შემთხვევაში მორიგეობით ერთება მჟორე და მესამე ხმა. ზოგიერთ ნიმუშში თავიდან ბოლომდე სამხმანიც კი არის. აქვე დაგვახსენებთ, რომ ყველა შემთხვევაში სიმღერას მხოლოდ პირველი ხმა იწყებს, რომელსაც წვეულებრივ, ტონის მიმცემის ფუნქციაც აქვს.

საინტერესოა ხმათა რაოდენობა **გადაახილის პარტიაში**. როგორც ვიცით, გადაახილის პარტია ერთხმანია და როგორც წესი, სრულდება უნისონური გუნდის მიერ (სხვადასხვა ინტერპრეტაციის შესახებ აღვნიშნავ ზემოთ). საინტერესოა შენიშვნა პატარა საყვარელოს ერთ-ერთ ნიმუშზე: „სიმღერაში [...] მონაწილეობის ერთხმანი გადაახილი“ (ერქომაიშვილი, 2006: 479). მიუხედავად იმისა, რომ ამავე ნიმუშის გადაახილის პარტის მჟორე ნახევრის ვერტიკალში ეძვრის სამი და ოთხი ხმაც კი. a და b ტრიოების პარტია შედარებით განვითარებულ ნიმუშებში გადაახილის პარტის დასრულებამდე შედგად, შედგად, ვერტიკალში ვიდებთ სამ და ოთხხმან თანაბერადობებს. აქ, მომდერულის მუსიკალური აზროვნების ორ ვარიანტია სხვზე. (1) ვინაიდან სხვადასხვა, ფუნქციურად დამოუკიდებელ პარტიათა გაქვეს საქმე უფრო ლოგიკურია ეს მონაკვეთი გაეაზროთ, როგორც პოლიპარმონიული მოვლენა, რომელშიც გადაახილის პარტის გამარავალხმანებასთან არ გვაქვს სა-

ქმე (2) შესრულების ისეთი ფორმის შემთხვევაში, როცა ტრიოში მომღერალი ბანი ასრულებს გადაახილის პარტიასაც, იგივე ტრიოს შემსრულებლები მღერიან გამარავალხმინებულ გადაახილის პარტიასაც. აქ, ზღვარი გადაახილისა და ტრიოს პარტიებს შორის მეტად შენიღბულია და თავად შემსრულებელთა მიერ ეს, ფუნქციურად განსხვავებული პარტიები ერთ მთლიანობად აღიქმება!

სწორედ ასეთ შემთხვევაში, გადაახილის პარტიაში გამარავალხმინების ტენდენცია მეორე ნახევრიდან კი არა – თავიდანვე შეინიშნება! ამრიგად, გადაახილისა და ტრიოს მონაცვლეობაზე აგებული სიმღერა ჩვენ თვალწინ იქცევა ტრიო-სიმღერად (აუდიომაგ. 1). საუგულისხმოა, რომ ეს გარდაქმნა ხდება არა მეორეული, არამედ პირველადი შემსრულებლობის პირობებში.

საინტერესოა, რომ ამგვარი ცვლილებები დღეს მიუღებელია პრაქტიკოს-შემსრულებელთა თუ ეთნომუსიკოლოგთა უმეტესი ნაწილისათვის, რადგან იმას, რასაც ისინი პატიობენ ხალხურ მომღერლებს, არ პატიობენ ე.წ. მეორეულ ანსამბლს! მაგალითად, ვფიქრობ, სიმღერა *აჭარა საყვარელის* შესრულების დროს გურული სიხარულიძეების ტრიო ნაკლებ უკმაყოფილებას გამოიწვევს, თუ გადაახილის პარტიას ტრიოს ბანი შესასრულებს, ვიდრე რომელიმე ქალაქური ანსამბლის შემთხვევაში.

ამ, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი სიმღერის გადაახილის პარტიის ანალიზისას იმალება რამდენიმე საინტერესო კითხვა: 1. შეგვიძლია თუ არა გადაახილის პარტიის მქონე სიმღერებში დავინახოთ რესპონსორული შესრულების წანამძღვრები? 2. რამდენად თავსდება გადაახილის პარტიის მქონე სიმღერის ტრიო-სიმღერად გარდაქმნა საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ტრადიციული აზროვნების კანონზომიერებების საზღვრებში და არის თუ არა ეს მისი განვითარების ლოგიკური შედეგი? რამდენად ექვემდებარება ტრადიციული მუსიკის განვითარების ბუნებრივ გზას? და 3. შეგვიძლია თუ არა სხვა, ტრიოს მიერ შესასრულებელ სიმღერათა სტრუქტურაში დავინახოთ გადაახილის პარტიის ფუნქციის მქონე მონაკვეთები, რომლებიც შეძლავთ გასამხმინანდენ ისევე, როგორც ამას ვხედავთ სიმღერა *აჭარა საყვარელის*ში?

შემთხვევითი არაა, რომ ერთხმანი პარტიების გამარავალხმინების ტენდენცია გურულ ვარიანტებში ბევრად დიდია, ვიდრე მის იმერულ ნიმუშებში. როგორც ვხედავთ, ტრიოს პარტიის მიქმედი მომღერლები ერთგვარ ხუდსწრაფობას იჩენენ და ერთხმანი პარტიის მანძილზეც **მრავალხმინად** მუხიჯიერებენ. გამარავალხმინების ბიძგი ესთეტიკური პინციპებით არის აკარნახვეი. როგორც ცნობილია, გურული პოლიფონიის სირთულეს განაპირობებდა ამ კუთხის პოპო-პოლიფონიკულ მუსიკალური აზროვნება, სამკაფრის ბეგრადი აღქმის მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი თავისებურებები, ე.წ. „ფულკლორული სტილის“ მათეული შეგრძნება, რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო სხების დამოუკიდებლობის მაღალი ხარისხი, მუდმივი სწრაფვა თავისუფლებისა და რთული, ორიგინალური, მოაზრე სტრუქტურის შექმნისაკენ, რაც ანსამბლური მუხიჯიერების პროცესში თითოეული მონაწილის თვითგამოხატვის ასევე მაღალი ხარისხის მანერნებული იყო.

მუსიკალურმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ზოგიერთი ნიმუში საკმაოდ ახლოს დგას ერთმანეთთან, მაგრამ, ზოგ შემთხვევაში, რადიკალურად განსხვავებულ ვარიანტებთან გვაქვს საქმე მათი განვითარება განსხვავებულად მოხდა ორი კუთხისა და სხვადასხვა კატეგორიის შემსრულებელთა შემოქმედებაში.

ჩემ მიერ განხილულ ყველა ვარიანტში საერთო აქვს ძირითადი პანგი და სტრუქტურა, რაც ადასტურებს მათ საერთო წარმომადგენლობას. პირველ რიგში, დავადგინეთ საანალიზო ნიმუშთა საერთო არქიტექტული მუსიკალური ქსოვილი და განვიხილოთ სიმღერის ნორმატიული პარამეტრები, მათი დინამიკა და შეხლებისდაგვარად, ცვალებადობის განმაპირობებელი მიზეზები, როგორც გარეგანი, ისე ტრადიციულ მუსიკალურ აზროვნებაში მომხდარი ბუნებრივი განვითარების შედეგად. აგრეთვე კვლევის პროცესში დაისვა საუგულისხმო კითხვები გადაახილისა და ტრიოს პარტიების ფუნქციების შორის ზღვარის ნიველირებასთან დაკავშირებით, რამაც სამომავლო კვლევის პერსპექტივაც დასახა.

სანოტო კრებულები

შუღლიაშვილი, დავით, ერქუანიძე, მადხაზ (რედაქტორები). (2004). *შვეიცარული ქართული ხალხური ხიმღერა. ჯერელი ხიმღერები*. ქართული ხალხური ხიმღერის საერთაშორისო ცენტრი. თბილისი

Еркоманшвили, Анзор (составитель). (1972). *Грузинские Народные Песни*. Москва: Музыка

**THE DYNAMICS OF THE EVOLUTION OF ONE SONG
(ON THE EXAMPLE OF
PATARA SAQVARELO – MY LITTLE LOVE)**

A constant evolution, as an essential condition for the existence of oral traditional music, is one of the significant aspects of ethnomusicology. From this viewpoint of great interest is Georgian traditional music whose environment changed greatly in the last century.

At the junction of the nineteenth-twentieth centuries Georgian countryside led the life characteristic of feudal society and the environment of the Georgian “homo-polyphonicuses” (I. Zemtsovski), as those adhering to the traditional musical mentality was almost the same as several centuries before. People, living in villages, were linked to one another both by the ties of blood, everyday life pattern and religious, ideological and other factors. This all created the environment within which Georgian polyphony was passed down from generation to generation in a traditional way, when young people adopt and master the repertory, the singing manner and performing forms naturally, imitating their elders.

As it is usually known, in the twentieth century the same village population had to live under greatly changeable socio-political conditions, which was reflected very clearly in the transformation of the forms of folklore music and popular life pattern.

I have a unique opportunity to present the dynamics of Georgian polyphonic thinking in the traditional performing manner of the twentieth century, also to show how the individual or ensemble forms of preserving traditional music have changed, their diversity and richness always distinguishing Georgian musical folklore.

In the present paper I am going to focus my attention on one love song – *Patara Saqvarelo*, about 20 specimens of this song recorded in different periods of the twentieth century: on the basis of their analysis I will show the possibilities of their variation evolution, the specific features of their form, melodies, harmony, the number of parts and their coordination, I will also dwell on the constant and changeable elements of these parameters.

The song *Patara Saqvarelo* is very popular in Guria and Imereti. It resembles such songs widespread in other provinces of Georgia, which are difficult to assign to any definite part of this country.

First of all, I tried to determine the common archetypal texture of the specimens I have discussed and present the melodic-harmonic basis on which subsequently its multifarious variants were constructed (ex. 1)

Here are the normative parameters of the song, the factors conditioning their dynamics and changeability:

1. The Performance Form:

As a rule, songs with *gadatdzhili*¹ (*Me Rustveli*, *Indi Mindi* and others) are performed by a trio and a unison choir (*gadatdzhili*).

In the songs, I have discussed, different variants occur. For instance, the trio part is sung both by three and several performers, when there is one performer in the upper parts and the bass part is performed by several singers. Very rarely the latter is performed by the choir (several people in the upper voices). In such a case, even the beginning of the song can be performed by several singers.

The part of *gadatdzhili* is often performed by the unison choir, sometimes by the bass part of the trio,

when the number of the performers is not sufficient; very rarely, by two or three singers who do not perform the trio part (ex. 2).

Such a diversity of the performing forms of “*Patara Saqvarelo*” presents a clear picture of the changes going on in the performing sphere of Georgian folklore in the course of the twentieth century. First of all these changes were conditioned by the social environment of folklore music, when it was always connected with stage, with forming large choirs as prompted by the Soviet authorities, sometimes even with the failure to collect the sufficient number of singers and so on.

2. Structure:

The song has a couplet form. Within the couplet there are: 1. The first singer (only in the first couplet); 2. *Gadadzakhili*; 3. Trio *a* (the musical material of the *a* trio is built on the melodic structure of the introduction and *b* (ex. 3).

The Imeretian variant possessing the plainest musical language is the only one of all the specimens I have analyzed, where the *b* portion of the trio is absent completely and is built only on the alternation of *gadadzakhili* and *a* parts. In my opinion this simplest formula (*gadadz-a. gadadz. a...*) must have been the earliest stage of the evolution of this specimen. In general, it should be noted that in the sound recordings and specimens written down in musical notation that are in my possession, the Imeretian variants of *Patara Saqvarelo* are much simpler than its Gurian variants.

In the middle there are different variants of the formal structure (sch. 1), *a* trio performing once more. The *b* trio part built on the intonational motifs of the *a*, as to its variants greatly differ even in the number of the measure (there are variants with 4-, 6-, 8- and 10-measures). It is noteworthy that everywhere, where the *b* part is ten-measured, its first two measures sound parallel with the *gadadzakhili* part. This time in the vertical four-part texture is present (sch. 2, ex. 3).

As a rule, according to the number of measures, each part is square, but *a* and *b* parts sometimes sound three measures longer throughout the second half of the homophonic *gadadzakhili* part.

Very rarely, even within one variant the composition of the couplet varies. For instance, the first and the last couplets differ by the sequence of the parts present in the song.

Most of the couplets finish by the *a* trio part at the end of the song, sometimes by *gadadzakhili*.

3. Melodics:

In each part the melodics is descending. In the introduction and *a* trio part the basic melodic formulas are represented in the *b* trio parts the working process on the melodic intonations is brought out.

4. Chords:

From the viewpoint of chords there are all the consonances, which, in general are characteristic of Imeretian and Gurian music. In this connection I will only note that in the comparatively plain Imeretian variants the third parallelism is leading, while in the developed Gurian specimens the chords are constructed on dissonance vowels.

5. Verbal Text:

Together with the form of the song I am going to touch upon the issue of the verbal text of the song. It is no mere chance that the verbal text, given at the end of the song transcription, is not distributed equally on the corresponding notation material.

In the process of analysis it was evident from the viewpoint of the verbal text, that the only features that are stable are the beginning of the introducing part with one and the same text (*Patara Saqvarelo* or *Patara Saqvareli Khar*) and the alternation of glossolalias and the verbal text in every following part (*gadadzakhili*

was always performed by glossolalias, *a* trio – by the text, *b* portion – sometimes by the text, sometimes – by glossolalias).

The text per se has an improvised character, in which a fragment from Akaki Dsereteli's poem *Imeretian Song* and an improvised folklore text are used. The lines of the verbal text are also used in different manners within the limits of the couplet. This depends on two factors, (1) if several parts of the trio are used within the couplets and the *a* part, finishing the couplet, repeats the verbal text of the *b* part, if it is given on the new verbal text.

The above is another argument in favour of the factor of the verbal text being less significant in the unsuitable, improvised type of the song.

6. The Number of the Parts:

I am specially interested in the homophonic passages of the leader and *gadadzakhili* parts present within the three-part musical dialects, the Imeretian and Gurian specimens. In the process of analysis, even at a glance the tendency of the above parts towards becoming multipart is clear.

In some Imeretian variants the part of the leading singer is homophonic entirely, which, in my opinion, must be the earliest stage of the evolution of this song. In one of the variants it is two-part to the end. In all other cases, the second and third parts join in alternately. Some of the specimens are three-part to the very end. Here I must add that in all the cases the song is always begun by the first, directing singer, which usually provides the tone.

The number of voices is very interesting in the *gadadzakhili* part. As we know, the *gadadzakhili* part is homophonic and, as a rule, is performed by a unison choir (I have dwelt upon various interpretations above). I think that it is this generally accepted truth that the remark to one of the specimens of "Patara Saqwarelo" must be explained by, "a homophonic *gadadzakhili* participates in the song [...]" (Erkomaishvili, 2006: 479), in spite of the fact that the second half of the *gadadzakhili* part is completely three-part, sometimes even four-part. In the comparatively advanced specimens the part of the *a* and *b* trios join in before the *gadadzakhili* part ends, subsequently in the vertical the result is three and four part consonances. Since we deal with different, functionally independent parts, it will be more logical to view this passage as a polyharmonic phenomenon, where the *gadadzakhili* part never becomes polyphonic. On the other hand, in such a case, when the bass part of the trio also performs the *gadadzakhili* part, the singers of the same trio perform the now polyphonic *gadadzakhili* part. The line of distinction between the *gadadzakhili* and trio parts is concealed so much that even the performers perceive these functionally different parts as a single whole!

It is in this case that in the *gadadzakhili* part the tendency towards becoming polyphonic can be observed not only from the second half but from the very beginning! Therefore the song constructed on the alternation of the *gadadzakhili* and trio before our eyes, turns into a trio-song (audio ex. 1). It is noteworthy that this transformation occurs not during the *secondary but the primary performance*. It is interesting that such changes are unacceptable for most of the practical singers or ethnomusicologists, as whatever they forgive the folk singers is never forgivable for the so-called "secondary" ensemble. For instance, I think that when performing the song *Patara Saqwarelo*, the Gurian trio of the Sikharulidzes will cause less annoyance when the *gadadzakhili* part is performed by the bass part of the trio, but it will not be acceptable in the case of some city ensemble.

When analyzing the *gadadzakhili* part of this, at first glance quite a usual song, a few interesting questions arise: 1) Can precursors of the responsive performance be noted in the songs with the *gadadzakhili* part? 2) How successfully can the transformation of the trio-song be placed within the boundaries of the regularities

of the traditional thinking that has been taking shape for centuries? Is this a logical result of its evolution? How is it influenced by the evolution of traditional music? 3) Can we notice in the structure of the songs performed by the trio the passages, which afterwards will sound in the same manner as it occurs in the song *Patara Saqvarelo*?

It is no mere chance that the tendency to the homophonic parts transforming into multipart is much greater in the Gurian variants than in the Imeretian specimens. As we see the singers performing the trio part reveal a sort of impatience and even during the homophonic part make polyphonic music. The stimulus to changing into polyphony is prompted by the aesthetic principles. As it is usually known the complex character of Gurian polyphony was conditioned by the musical mentality of homo-polyphonicuses of this province, the specific features characteristic only of their perception of sounds, their sense of the so-called “folklore style”, characterized by a high quality of the independence of the parts, an eternal aspiration to freedom and creating a complex, mobile structure, which indicated a high degree of each participant’s self-expression in the process of ensemble singing.

The musical analysis clearly showed that some specimens were quite close to one another, but in some cases we deal with radically different variants. Their evolution took different directions in the creative work of different singers and in different provinces.

All the variants I have discussed have a common basic tune and structure, which proves that they are of the same provenance.

First of all, I have determined the common archetypal musical texture of the specimens under consideration and analyzed the normative parameters of the song, their dynamics and the reasons of their changeability as best as I could.

Besides, in the process of research interesting questions arose as to the levelling of the border between the *gadadzakhili* and trio parts, which opened further perspectives for future studies. The refrain mostly expressed as unison bass between song phrases

Notes

¹The refrain mostly expressed as unison bass between song phrases

Notated Collections

Erkomaishvili, Anzor (compiler). (1972). *Gruzinskie narodnie pesni (Georgian Folk Songs)*. Moscow: Musika (in Russian)

Shugliashvili, Davit, Erkanidze, Malkhaz (editors). (2004). *Let Us Study Georgian Folk Song. Gurian Songs*. International Centre of Georgian Folk Song. Tbilisi

Translated by *Liana Gabechava*

მაგალითი 1. პატარა საყვარელოს საერთო არქეტიპული მუსიკალური ქსოვილი
Example 1. General archetypal musical texture of *Patara Sagvarelo*



მაგალითი 2. პატარა საყვარელო (შუღლიაშვილი, ერქვანიძე, 2004: 119)
Example 2. *Patara Sagvarelo* (Shughliashvili, Erkvanidze, 2004: 119)

სე რა-ღა-ღი ა-ღა-ღი და
 he o di - la na - ni - no -
 სე რა-ღა-ღი ა-ღა-ღი და
 he ne - na na - ni - no - i vo vo de - la
 სე რა-ღა-ღი ა-ღა-ღი და
 he a - ra - la - li a - la - li da
 სე რა-ღა-ღი ა-ღა-ღი და
 he hej - a va - he
 ი და შე - ნი ვაქ - - - რით ვთავ - - - - დე -
 i da she - ni vav - - - rit vtav - - - de -
 ა ბა შე - ნის ფქ - - - რით
 a - ba she - nis fuk - - - rit

მაგალითი 3. პატარა საყვარელი (შუღლიაშვილი, ერქვანიძე, 2004: 119)
Example 3. Patara Saqvarelo (Shughliashvili, Erkvandize, 2004: 119)

პა - ტა - რა სა - ყვა - რე -
pa - ta - ra sa - qva - re -

ლო - ხო
lo ho
ლო - ვო ზე - ვო - ი დი - რა - ნი - ნო - ი
lo vo he vo - i di ra - ni - no - i
ლო - ა ვო ზე ვა - რა - ლა - ლი
li - a vo he va - ra - la - li
ბედიახლო
Gadetrakhlili
ზე ზე - ა ვა - ზე
he hej - a va - he

მო - ნე - ნა რა - ნი - ნო - ი და რის - თვის მო - ნი -
ho - i ni - na ra - ni - no - i da ris - tvis mo - ni -
პა - რა ლა - ლი - ლი და აა და რის - თვის მო - ნი -
ha - ra la - lu - li da aj da ris - tvis mo - ni -
ა - რა - ლა - ლი - ლი და ა - ბა რის - თვის მო - ნი -
a - ra - la - lu - li da a - ba ris - tvis mo - ni -



Example 4. Four-part singing in *Patara Saqvarelo* (Erkomaishvili, 1972: 19)



Scheme 1

$\delta_{\text{CH}_3\text{CH}_2}$, $\delta_{\text{CH}_3\text{CH}}$, $\delta_{\text{CH}_2\text{CH}_2}$, [aa] & (...)



Scheme 2



მრავალხმიანობა სასულიერო მუსიკაში

POLYPHONY IN SACRED MUSIC

ძართული ბაღოების მრავალხმიანობის საკითხისათვის

საქართველოში საეკლესიო გაღობის დამკვიდრების საკითხთან დაკავშირებული მოსაზრებები ერთი ვარაუდის გარშემო კონცენტრირდება, კერძოდ: „ბევრად ქართველი გაღობდნენ ბერძნულსა ხმითა“ (ბატონიშვილი, 1991: 524), ანუ საქართველოში ქრისტიანული ღვთისმსახურება და მასთან დაკავშირებული გაღობაც ბიზანტიიდან შემოვიდა... და... წარავლინა მოციქულნი საბერძნეთად მორიან მჟეფმან წინაშე კონსტანტინე ბერძენი მჟფისა... და იხსოვნეს მოსწრაფებით მღვდელი ნათლისღებისათვის... და ერთსახედ ნათელიდეს ყოველმან ერმან და სიმრაველმან ქართლსამან“ – გვაძინობს ღვთისმეტყველი (მროველი, 1987: 93-98). ამის შემდგომ ქრისტიანობა გახდა განმსაზღვრელი ქართველობისა და დაუცხრომლად უგალობდა ქართველი ერი შემოქმედს. საგალობელი, თქმული სულიწმიდის მადლით აღვსილი ღირსი მამების მიერ, თვით უფლის მადლითა და შეწყვეთი, ერცელდებოდა ქრისტეს გულესიანში და საუკუნეებს გადაეცემოდა. შეუძლებელი იყო ეკლესიის მიერ კანონიზებული პანგის თვითნებური შეცვლა... და უწყოდნენ ესე ყოველთა, ვითარმედ წმიდათა მამთა თარგმანთა წყენითა: რაიცა განაწესეს ხმა გაღობისა, ნურავინ მსცუადებს მას“ (სუხიაშვილი, 2002: 13). კანონიკური პანგის მნიშვნელობა კარგად ესმოდით მგალობლებს, რომელნიც *ნამღვითა კილოს* (როგორც უწოდებდნენ კანონიკურ პანგს) ხელყოფას გაღობის დაკარგვის ტოლფასად მიიჩნევდნენ.

ბიზანტიიდან ღვთისმსახურებასთან ერთად შემოსულ გაღობას ქართლში მალაღგანეთარებული ეროვნული მუსიკალური კულტურა დახვდა და საქართველოში გაღობის დამკვიდრების შემდგომი ეტაპი ბიზანტიური პანგის ეროვნულ მუსიკალურ ცნობიერებასთან შერწყმის გზით წარმართა. სწორედ ეროვნული მუსიკალური ცნობიერების ნიადაგზე შეიძინა ქართულმა გაღობამ მისი მახასიათებელი მრავალხმიანობა, ისე რომ, არ დაკარგა გაღობის კანონიკური ძირი.

ქართული გაღობის მრავალხმიანი ბუნება, ერთი შეხედვით, წინააღმდეგობაში მოდის პირველსაწყისი ბიზანტიური გაღობის კანონზომიერებასთან. ცნობილია, რომ ბიზანტიური გაღობა არის ერთხმიანი, უნისონური, უნისონური გაღობა კი, წმინდა მამების მიერ, რწმენაში ერთობის გამოვლენად მიიჩნეოდა და იგი სიმბოლოს რანგში იყო აყვანილი, როგორც *ერთითა პირითა და ერთითა გულთა* ღვთის დიდება. როგორ ხორციელდება ქრისტიანული რწმენის ეს მოავარი არის მრავალხმიან გაღობაში და, პირველ ყოვლისა, გაღობისთვის შეჩენულ მრავალხმიანობის ფორმაში?

ქართული საღვთისმეტყველო პოლიფონიური ფორმების უაღრესი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა და მართლაც ფართო არეწვანი იყო ბიზანტიური მონოდიის გამრავალხმიანებისათვის. გაღობის სწავლების პირველი სასწავლებელი ხმების საფესური, სადაც, გაღობის უბედესი შრეა ასახული (შუღლიაშვილი, 2001: 104) გვიჩვენებს ქართველი ერის არეწვას გაღობის ნაციონალურ ყიდაზე გადაწყობის აღრეულ ეტაპზე შემთხვევითი არაა, რომ ეს ეტაპი ხასიათდება პარალელუმიშით, პარალელური ხმათა სვლა, პეტროფონური ფაქტურის ერთ-ერთი გამოვლენა, მონოდიური და განსხვავებულ-მელოდიური ფაქტურის შუალედურ სახეს წარმოადგენს (არუთინოვი-ჯივარაძე, 2010: 15) და მკვლევართა აზრით, მრავალხმიანობის კომპოზიციურ პრინციპთან ყველაზე ახლოს დგას ერთხმიანობასთან (ვაბისონია, 2009: 82). ხმათა ინტერვალური შეყვარდება კი შესრულება: მოქმედს (I ხმა), რომელშიც დავანებულია სწორედ კანონიკური პანგი, მგალობელთა უპირველესი ზრუნვის საგანი, მოახსილი (II ხმა) მიეცემა კონტრებით, ბანი კი თქვალებით. სადა კილოს, ანუ უმაღლესად კანონიერად ცნობილ, მღვდელს და დამკვიდრებელ

გალობაშიც სჭარბობს კომპლექსური მრავალხმიანობა კვინტებისა და ოქტავების ხშირი პარალელიზმით. ფეიქსობით, პოლიფონიურად მოაზროვნე ერში ასეთი გამოსავალი მოიძებნა – აცნობიერებს რა იმას, რომ ერთხმანობა რწმუნაში ერთიანობის სიმბოლო და ამ ერთობის გამოსატყვის მიღებული ფორმაა, მრავალხმიანობის ფორმებიდან იმსვენს პარალელურ ხმათა სფეროს, რომელიც პრინციპულად არ ცვლის მონოდიის არსს. მთავარი კანონიკური პანტი კი არ დაიკარგა, არამედ პირიქით, სწორედ იგი გაძლიერდა, რამეთუ ხმათა სფეროს ინტერვალად არჩეულია კვინტა და ოქტავა – სრული კონსონანსები, რომელთა ფუტკმწერგავლი არცელავს ერთხმანობის და ახდენს ღებლიერებას – კანონიკური პანტი ეღერს სხვადასხვა ხიმაღლეზე და მოიცავს მთელ სერესს (მაგ. 1). მეორეს მხრივ, ამ გზით მონოდიური გალობა გამრავალხმობიანად და მთავრად ერის მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების ნორმებში. ამრიგად, განხორციელდა მრავალხმიანობა ერთხმანობაში. ამასთან, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ გალობაში უნისონურობა მიიღწევა უფრო მნიშვნელოვან – სიტყვის დონეზე გალობაში, როგორც დოცენტმა, მთავარი სიტყვა, სიტყვა კი ქართულ გალობაში, უნისონურად წარმოითქმის. ყველაზე განვითარებული ხმათა სფეროს, უნიონულს მდლიდური ხვედლების დროსაც კი სამივე ხმა დოცენტს ტექსტს ერთდროულად წარმოითქმის და ერთიან პანტით და ერთიან გულთა ადიდებს უფალს (მაგ. 2).

დღეისათვის, რეალურად, აღარც სხვა ადგილობრივი მართლმადიდებლური კვლესიების (ბერძნული, ან რუსული) გალობა ცალსახად უნისონური. კვლესიან შუიწნარა მრავალხმიანი გალობაც, ვინაიდან კანონიკური პანტი არ დაიკარგა და დანარჩენი ხმები შესაბამისობაში მოვიდა მასთან. რუსული საღვთისმსახურო გალობის მკვლევარი ი. ა. გარდნერი აღნიშნავს, რომ დაკანონებული მდლიდის მრავალხმიანი შესრულება შეიძლება მთავრებით ტრიკონურ გალობას, ვინაიდან „ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა თავისუფალ კომპოზიციასთან, ან კანონიკური პანტის მსატყვერელ დაუშვებულობასთან, არამედ მის თანხლებასთან“ (Гарднер, 1998: 118-119). ასეთივე „თანხმდების“ ფუნქცია შეითავსა ბერძნულ გალობაში ბურღონულმა ხმამ (*ოსონი*). მსგავს მოვლენას ჰქონდა ადგილი ქართულ გალობაშიც – კანონიკურ პანტის მატარებელ მოქმედს შეეწყო მოძახილი და ბანი. ზოგიერთ წყაროში ორივე ხმა სახელებულია ბანად – მაღალი ბანი და დაბალი ბანი, ხოლო, იგი ჯავახიშვილის მიითითებით: „თავდაპირველად ბანი... იმდენად გარკვეული ხმის სახელი არ იყო, რამდენადაც ზოგადად შებანების, ხმათა შეწყობის გამომხატველი ყოფილა“ (ჯავახიშვილი, 1990: 286). და თუ რუსულ და ბერძნულ კვლესიაში თანხმდები ხმებით გალობა კანონიკურადაა აღიარებული, ასევე კანონიკურად აღიარებთ ქართულ მრავალხმიან გალობას.

ქართული გალობის შემდგომი განვითარება, ისევე, როგორც სხვა ადგილობრივ საეკლესიო ტრადიციებში, გალობის გამშვენების გზით წარმართა. ქართული გალობის სწავლების საფეხურები: სასწავლებელი ხმები, საღა კილო, გამშვენებული გალობა და შუღლიშვილის მიითითებით, გალობის განვითარების ეტაპებსაც აღნიშნავს და სამივე ეტაპზე ქართული გალობა პარალელიზმის პრინციპს ინარჩუნებს (შუღლიშვილი, 2001: 105). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ პარალელიზმის ინტერვალად მარტო კვინტა და ოქტავა არ მოიაზრება, მნიშვნელოვანი წილი ეკუთვნის ზედა ორ ხმაში ტერციების პარალელიზმს, მაგრამ ამ შემთხვევაშიც პარალელიზმის იგივე პრინციპი მოქმედებს – გართულებული ერთხმანობა, ან უმარტოვესი მრავალხმიანობა. საუღლისხმოა ისიც, რომ ქართული გენის პოლიფონიური აზროვნება დიდხანს ვერ შეეცუებოდა თუნდაც „გამრავალხმობიანებულ“ მონოდიას. პარალელური ხმათა სფეროს აშკარა პროორტეტის მოუხედავად არ მოიძებნა საგალობელი თავიდან ბოლომდე ამ ფორმით აგებული. ცხადია შემდგომი განვითარება პარალელიზმისგან თავდასხნისკენ იყო მიმართული. თავის როლს თამაშობს გალობის გამშვენების პრინციპი, რომელიც მთავარი ღვრის და მხმარე ბგერებით შედამაზებს გულისხმობს და თავისთავად მოყოლებს პოლიფონიის სხვადასხვა სახეებს, თუმცა, მთავარი პანტის „მონოდიურობისა“ და გამსხვილების პრინციპი ამ შემთხვევა-

შიც ძალაში რჩება, არა მხოლოდ პარალელისმის გზით, არამედ ხმათაყვლის სხვა სახეებითაც (ორიბი, საპირისპირო ხმათა მოძრაობა). ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია კიდურა ხმების ურთიერთობა, როდესაც ბანი მთავარი პანგის ბაზისური ბეგრების დუბლირებას ახდენს 5 და 8-ით (მაგ. 3).

როგორც აღვნიშნეთ, გალობის განვითარება, ყველა საგალობლო ტრადიციაში, გამჭვნევების გზით წარიმართა. ცნობილია, რომ XII-XIII საუკუნეებში რუსეთში არსებობდა ვირტუოზულ-მღელიზმატიკური სტილის ე.წ. კონდაკური გალობა, რომლის დასაფიქსირებლად კონდაკებში იყენებდნენ სპეციალურ ორხაზიან ნოტაციას. რუსული კონდაკარების პირველწყაროს წარმოადგენს ბიზანტიური ფსალტიკონი – მღელიზმატიკურ-ვირტუოზული პიმნების კრებული, განკუთვნილი სოლისტებისთვის. ე.ი. ბიზანტიაში კიდევ უფრო ადრეული საუკუნეებიდან გავრცელებული იყო გალობის ვირტუოზულ-მღელიზმატიკური სტილი იმდენად, რომ შექმნილი იყო მისი სპეციალური კრებულებიც. XIV საუკუნიდან კი ბიზანტიაში მკვიდრდებოდა განსაკუთრებული ვირტუოზული კალოფონური გალობა, რომლის სტილური მახასიათებელი სწორედ ხმის უსიტყვო ხანგრძლივ ტრიალში გამოსატყება, კალოფონური, ანუ, სიტყვა-სიტყვით, *მშეკნითად ხმოვანი* გალობის პირდაპირ ანალოგს ქართული გამჭვნევებული, ან გავრავიშებული (ექვთიმე კერესელიძისთან – გავადრეშებული) გალობა წარმოადგენს. ამ ანალოგიას ხაზს უსვამს ქართულ და ბიზანტიურ წყაროებში ამავე სტილის საგალობლების პანგის დაფიქსირების ხერხების იდენტურობა. ბიზანტიური კალოფონური გალობის ჩანაწერებში ჩვეული მეთოდია სიტყვებში დამატებითი ფონემების, ან უშინაარსო კომპოზიციების ჩანაწერ, რაც სწორედ პანგის ხანგრძლივ გამაღერებას შეესაბამება. ზუსტად ასეთივე მეთოდს ვხვდებით XVIII-XIX საუკუნეების ქართულ საგალობლო ხელნაწერებში (უძიავრესად გურულ-იმერული წარმოშობის, ანუ იმ რეგიონის და იმ პერიოდის წყაროებში, სადაც გალობის გამჭვნევებამ უმაღლეს ოსტატობას მიაღწია).

პანგის გამჭვნეება ერთნაირ ვსთოტიკურ კატეგორიას წარმოადგენს ყველა კულტურაში, მაგრამ, განსხვავებით მონოდიური ბიზანტიური გალობისაგან, რომლის ბურღონული ისინი არ აბრკოლებს მღელიძის ინტენსიურ განვითარებას პორიზონტალში, ქართული პოლიფონიური გალობის გამჭვნევებაში, პორიზონტალთან ერთად, სხვა პარამეტრიც ერთვება – ვერტიკალი. ხმების პორიზონტალური განვითარება რამდენადმე შეზღუდულია და კომპენსირდება ვერტიკალში. პოლიფონიურ გალობაში გამჭვნევების ინტენსივობა გადანაწილებულია ხმებს შორის. უსიტყვო წამღერებაში ხმათა თანაბარ დატვირთვას ადასტურებს ნემებით და ნოტებით ჩაწერილი შესაბამისი საგალობლების შედარება.

როგორც აღვნიშნეთ, გამჭვნევების გამოსახატავად საგალობელია მანუსკრიპტებში გამოყენებული მრავალრიცხოვანი ჩართული ფონემები. ისინი მარცვლის გამაღერებას გამოხატავენ და, უდავოდ, მეტრულ-რიტმულ ფუნქციასაც ითავსებენ. ტრადიციულად, სამუსიკო ნიშნებით ჩაწერილია საგალობლის მთავარი პანგი, აქედან გამომდინარე, ჩართული ფონემებიც, ერთი შესხედებით, I ხმის მიეკუთვნება. სანოტო ნიმუშებთან შედარებისას კი არავითგვაროვანი სურათი იხატება, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ჩართული ფონემების არსი ასე ერთმნიშვნელოვნად არ უნდა განეხილეთ. არის შემთხვევები, როდესაც ნემებიერულ ნიმუშებში, ჩართული ფონემების შესაბამისი ადგილას, სანოტო ჩანაწერის I ხმაში შესწერება დიდი გრძლიობის ნოტზე, მეორე ხმა კი ამ დროს, მარცვალს ამღერებს, შემდგომ კი დატვირთვა ისევ პირველ ხმაზე გადადის. ასეთ შემთხვევებში ჩართული ფონემები, გარკვეულწილად, უკვე მეორე ხმის გამჭვნევებაზე მიანიშნებენ და ვფიქრობთ, გრძლიობის ფუნქციასაც ასრულებენ, ანუ აწვნიებენ მოახილეს I ხმის გრძლიობას და მოუითებენ, რა დროით შეუძლია გააღერება. სხვა შემთხვევაში, კონკრეტულ ადგილას, მარცვალს საივე ხმაში გააღერებულია, თუქცა მოქმედი, მოახილეთა შედარებით, ნაკლებად მოძრაობა. ამდენად, სახეზეა გამჭვნევების ინტენსივობის გადანაწილება ხმებს შორის (მაგ. 4 ა, ბ).

ამრიგად, ქართული პოლიფონიური გალობაში ხმათა კოორდინაცია ხდება ვერტიკალში, რაც კი არ აღლევს ხმებს ინტენსიური პორიზონტალური განვითარების საშუალებას. ვფიქრობთ, რომ ქართული

გალობის მრავალხმიანმა ბუნებამ რამდენადმე „დაიცვა“ მიქაელის პარტიაში განთავსებული კანონიკური პანგი ღირსიერული გაშლა-განეთიარებისაგან და შეუნარჩუნა პირველსახე ამიტომ დასაშვებად მიგვაჩნია, რომ ზოგადქრისტიანული საგალობლის პანგის კონსერვაცია მოხდა სწორედ ქართულ მრავალხმიან გალობაში და მისი შესწავლა შეიძლება არანაკლებ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს სხვა ადგილობრები საეკლესიო გალობის არქაული კანონიკური ძირების შესწავლისათვის.

შენიშვნები

¹ ქართული გალობის „უნიისონურობასთან“ დაკავშირებით იხ. დ. შუღლიაშვილი 2001, ს.გ.ო. „ქვენი საეკლესიო გალობა“. გაზ. ივერია, 1900, №197

² ცნობილია, რომ გრიგორისეული ქორალის გამრავალხმიანების პროცესიც ზუსტად ასეთი მამართლებით წარიმართა. ქართული და შუასაუკუნეების ევროპული პოლიფონიური მუსიკის მსგავსებაზე იხ. შუღლიაშვილი, 2001

დამოწმებული ლიტერატურა

არქიმონი-ვინკაბაძე, დევიდ. (2010). *პოლიფონიის თეორია და ისტორია*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ბატონიშვილი იოანე. (1991). *ხუმარსწავლა*. ტომი 2. თბილისი: მერანი

გაბისონია, თამაზ. (2009). ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმები. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

დეონტი მროველი. (1987). „ცხოვრება მეფეთა“. კრებულში *ქართული მწერლობა*, წიგნი 149-115. რედაქტორი: სირაძე, რეზო. თბილისი: ნაკადული

სუხიაშვილი, მაგდა (შემდგენელი). (2002). *ქართული საეკლესიო გალობა*. თბილისი: საქართველოს საპატრიარქო. საეკლესიო გალობის ცენტრი

ქორიძე, ფილიპონ. (1895). *ქართული გალობა. ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, მელქისეა და მელქელმთავრისათვის*. პარტიტურა №1. ტფილისი: მ. შარაძე და აშხ

შუღლიაშვილი, დავით. (2001). „ქართული გალობის „უნიისონური“ მრავალხმიანობა“. კრებულში *სახელოვრო და საერო მუსიკის მრავალხმიანობის პრობლემები*. გვ. 101-118. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

შუღლიაშვილი, დავით (შემდგენელი). (2006). *ქართული საეკლესიო გალობა. შემოქმედის სკოლა. არტემ ერქიძის მიხედვით*. თბილისი

ჯავახიშვილი, ივანე. (1990). *ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები*. თბილისი: ხელნაწები

Гарднер, Иван. (1998). *Богослужбное пение Русской Православной церкви. История*. Том 2. Москва: Московская духовная академия

ხელნაწერი წყაროები

ხელნაწერები Q-673, 674, 830. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. თბილისი, საქართველო

ON THE POLYPHONY OF GEORGIAN CHANT

Opinions concerning the emergence of Georgian ecclesiastical chanting are focused on one conjecture, namely: "In the past Georgians chanted according to Greek tunes" (Prince Ioane, 1991: 524), i.e. the rules of the Christian divine service and the chanting practice associated with the former were introduced into Georgia from Byzantium: "and King Mirian dispatched his envoys to Greece, to Constantine, King of Greeks... and asked him to send priests to baptize Georgians... and the whole nation received baptism all over Georgia", writes Leonti Mroveli in his *Mepeta Tskhovreba* (Mroveli, 1987: 93-98). Since then Christianity became the religion determining the identity of Georgians and the Georgian nation never ceased singing hymns to the Creator. The hymns sung by the worthy ancestors, imbued with the grace of the Holy Spirit, with the help and mercy of God became popular throughout the churches of Christ and were passed down from generation to generation. Nobody was allowed to deliberately change the hymns approved by the ecclesiastic canons. Chanters were well aware of the significance of the canonical melody, and they believed that the violation of the *true mode* (as the canonical tune was called) was equal to losing the chant.

The chanting tradition, introduced from Byzantium into Georgia together with the divine service practice, found a highly developed musical culture in Georgia, so during the next stage of development of Georgian chanting the tradition continued toward the fusing of Byzantine melody with the national musical mentality. It was on the basis of the national musical mentality that Georgian chanting acquired polyphony in such a way that the canonical roots of chanting were not lost.

At first glance the polyphonic nature of Georgian chanting is a version of the Byzantine source. As we know early Byzantine chanting was monophonic, as chanting in unison was considered by the holy fathers to express the unity of the faith of participants and was raised to the rank of a symbol of exulting God "with one mouth and one heart". How can this basic essence of the Christian faith can be realized in multipart chanting? First of all by the polyphonic form chosen for chanting. Georgian folk songs are distinguished for a great diversity of polyphonic forms and in fact, there was a vast choice of them for turning Byzantine monody into polyphony. The first step of teaching "the voices to be learned", where the most ancient layer of Georgian chanting is represented (Shugliashvili, 2001: 104), indicates the Georgian people's preference for re-arranging the chants according to the national pattern at its earlier stage. It is no mere chance that this stage chanting tradition is characterized by parallelism. Parallel voice-leading, one of the manifestations of the heterophonic texture, is an intermediate aspect of the monodic and different melodic texture (Arutunov-Jincharadze, 2010: 15), and as scholars suggest, of all the compositional principles of polyphony it is closest to homophony (Gabisonia, 2009: 82)¹. The interval ratio of the voices is as follows: *mtkmeli* (top voice), who is the keeper, performer of the canonical tune which the chanters take the greatest care of, "modzakhili" (middle, second voice), follows it a fifth lower, the bass part – an octave lower from the canonical melody². Even in the plain mode or "in the canonically acknowledged, accepted and approved" chanting chordal-unit polyphony with frequent parallelisms of fifths and octaves prevails³. We think that the nation of polyphonic mentality found the following way out – being aware that homophony is a symbol of the unity of faith and an accepted form of expressing this unity, of all the forms of polyphony they chose the parallel voice leading, which, in principle, does not change the essence of monody. The basic canonical tune was not lost: just the

opposite. It was this tune that became stronger since the fifth and the octave – perfect consonances, were chosen as the constantly sounding interval; their root and peak reflect and duplicate each other – the canonical tune sounds on different heights embracing the whole space (ex. 1). On the other hand, in this manner the monodic chanting became polyphonic, therefore closer to the nation's aesthetic norms. Thus polyphony was realized in monophony. It should also be noted that in this polyphony unison is achieved on a more important, verbal level. In chanting as in prayers the most important component of the prayer is the word, and in Georgian chanting all the words are uttered in unison. Even in the most advanced voice leading, the most complicated voice twists, all three voices utter the prayer words simultaneously exulting God “with one mouth and one heart” (ex. 2).

Today neither Greek nor Russian chanting is based on unison. The church has allowed polyphonic chanting as well, since the canonical melody was never lost and all the other voices were adjusted to it. I.A. Gardner, a researcher in Russian chanting of divine service, notes that the multipart performance of the canonical melody may be assigned to the typicon chanting, because from the middle of the seventeenth century not a homophonic but a two-part or three-part performance of the canonical tune came to be established in the Russian church... “here we deal not with a free composition or artistic remaking of a canonical tune, but with its being accompanied” (Gardner, 1998: 118-119). In Greek chanting the drone (*ison*) also acquired a similar function to the accompaniment. An analogous phenomenon occurred in Georgian chanting as well – the top voice (*mtkveli* – reciter, speaker) was backed by the middle voice and the bass part. In some sources both voices are called the bass part – high-pitched and low-pitched bass, but as Iv. Javakhishvili writes, “originally the bass part was not so much the name of a definite voice, as the word indicating an accompanying part, a combination of following voices in general” (Javakhishvili, 1990: 286). And if in the Russian and Greek churches chanting with accompanying voices is acknowledged as canonical, in the same manner Georgian chanting must also be declared canonical.

The further evolution of Georgian chanting, like other local ecclesiastical traditions, followed the path of chanting ornamentation. The stages of Georgian chant teaching: *the parts to be learned, the plain mode, melismatic chanting*, as D. Shugliashvili puts it, also denote the stages of the evolution of chanting and on all the three stages Georgian chanting maintains the principle of parallelism (Shugliashvili, 2001: 105). Though, it should be noted that not only the fifth and octave occur as parallelism intervals, the third parallelism in the two upper voices plays a major role as well, but in this case the same principle of parallelism is *harmonically elaborated monophony*, or the simplest polyphony. It is also interesting to note that the polyphonic mentality of the Georgian gene would not endure even such “polyphonized” monody for a long time. In spite of the obvious priority of parallel voice leading there is not a single hymn that would be built in this form from beginning to an end. It is quite evident that the subsequent evolution was targeted at getting freed from strict parallelism. A certain role was played by the process of decoration as well, which means embellishing the main axis with auxiliary sounds, in its turn starting the process of being followed by other aspects of polyphony, though the principle of the “monody” and of getting thicker, even in such cases remain in force not only by means of parallelism but other aspects of voice bending (indirect, opposite movements of voices) as well. In this connection the most interesting is the interrelation between the extreme voices, when the bass part duplicates the basic sounds of the main tune by a fifth and eighth (ex. 3).

As has been mentioned above, the evolution of chanting followed the route of decoration. As it is usually known in 12th-13th century Russia there was the virtuoso-melismatic style, the so-called kontakarion chanting, for which a special two-line notation system was used. The primary source for Russian kontakarions is the Byzantine psalticon – a collection of virtuoso-melismatic hymns meant for soloists. It means that in Byzantium, in still earlier centuries, the virtuoso-melismatic style of chanting was so popular that special collections of such chants were created. Beginning with the fourteenth century in Byzantium special virtuoso-calophonic chanting was established,

its stylistic parameter being expressed by a free, wordless, drawn-out movement of the melody in different directions. The direct analogue of calophonic or if translated literally “beautifully sounding” chanting is Georgian decorated or flourished chanting. This analogy is emphasized by the similarity between the transcription methods of this type of hymn in the Georgian and Byzantine sources. In the notated transcriptions of calophonic chanting a new method emerged – inserting additional phonemes or non-semantic composites among the words which correspond to the duration of the tune (*gamghereba*). It is exactly this method that occurs in eighteenth-nineteenth-century Georgian chant manuscript transcriptions (mainly of the Gurian-Imeretian provenance, i.e. in the sources of the region and the period where the skill of decorating chanting attained its highest level).

Tune ornamentation is a similar aesthetic category in all cultures, but unlike the monodic Byzantine chanting, whose drone ison does not impede the intensive development of the tune in the horizontal, in the decoration of Georgian polyphonic chanting together with the horizontal another parameter is also involved – the vertical. The horizontal development of voice is somewhat limited and is compensated in the vertical. The intensity of the decoration is distributed in the voices. Such a distribution of voices is corroborated by the comparison of the corresponding chants written down in notation or neumas. As has been said above numerous inserted phonemes are used in the chant manuscripts to denote the decoration. They represent the drawing out, elaboration (*gamghereba*) of syllables and doubtlessly also perform a metric-rhythmical function as well. Since, traditionally, the main tune of the hymn is written down in notation, at first glance the inserted element may be assigned to the top voice. But when compared with notated specimens the results are dissimilar, which gives us grounds to infer that the approach to the inserted phonemes should not be one-sided. In some cases the inserted phonemes stay in a suitable place on a long note in the top voice, while the second voice elaborates the tune on the syllable. In such cases the inserted phonemes already refer to the ornamentation of the second voice in a manner indicating the length, i.e. shows the length of the middle voice and refers to how long it can sound. So here we have the distribution of the intensity of the decoration among the voices (ex. 4 a, b).

Therefore, it may be said that in Georgian polyphonic chanting the voices are coordinated in the vertical which prevents the voices from intensive development in the horizontal. We think the polyphonic nature of Georgian chanting to some extent “protected” the top voice, the carrier of the canonical tune, from horizontal development and spreading and helped it to retain its original aspect. Therefore it is possible that it was in Georgian polyphonic chanting that the general Christian canonical melody was preserved and its study may prove to be no less important for research into the canonical roots of other local ecclesiastical chants.

Notes

¹ On the unison singing in Georgian chanting see, Shugliashvili 2001, S. – Go. Chveni sakklesio galoba (Our Ecclesiastical Chanting. “Iveria” newspaper, 1900, no 197)

² Editor’s note: Unlike traditional three-part singing, where the most important voice is the middle part, in church singing it is the top part which is considered the most important. Therefore, the term *mtkveli* (*speaker*) is used for the middle part in traditional singing, and for the top part in church singing

³ As we know, it is the way the process of making the Gregorian choral polyphony also followed. On the resemblance between Georgian and medieval European polyphonic music see, Shugliashvili, 2001

References

- Arutunov-Jincharadze, Devil. (2010). *The Theory and history of polyphony*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Batonishvili, Ioane. (1991). *Kalmasoba*. Vol. 2. Tbilisi: Merani (in Georgian)
- Gabisonia, Tamaz. (2009). *Forms of Georgian Traditional Polyphony*. PhD thesis. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire
- Gardner, I. A. (1998). *Divine Service Chanting of the Russian Orthodox Church. History*. Vol. 2. Moscow: Moscow Theological Academy (in Russian)
- Javakhishvili, Ivane (1990). *Basic Issues of the History of Georgian Music*. Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Koridze, Philimon. (1895). *Kartuli Galoba, Liturgia* (Georgian Chanting). Liturgy of John the Chrisostheme for Priest and Bishop. Score No.1. Tbilisi: M. Sharadze and Co. Press (in Georgian).
- Leonti Mroveli. (1987). *A History of Kings*. In the collection: Georgian Writing, book 1:49-115. Editor: Siradze, Rezo. Tbilisi: Nakaduli (in Georgian)
- Shughliashvili, Davit. (2001). "Kartuli galobis "unisonuri" mravlkhmianoba" ("Unison Polyphony of Georgian Chant"). In: *Sasuliero da saero musikis mravalkhmianobis problemebi (Problems of Polyphony in Sacred and Secular Music)*. P. 101-118. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)
- Shughliashvili, David (compiler). (2006). *Kartuli saeklesio galoba. Shermokmedis skola. Artem erkomaishvili's chanatserebis mikhedvit (Georgian Sacred Chant. Shermokmedi School. According to Artem Erkomaishvili's records)*. Tbilisi (in Georgian)
- Sukhiashvili, Magda (compiler). (2002). *Georgian Ecclesiastical Chanting*. Tbilisi: Georgian Patriarchate. Ecclesiastical Centre (in Georgian)

Manuscript Source

Manuscripts Q-673, 674, 830. Georgian National Centre of Manuscripts. Tbilisi, Georgia (in Georgian)

Translated by *Liana Gabechava*

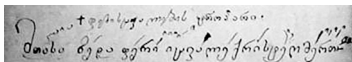
მაგალითი 4ა. კერესელიძე, ხელნაწერი Q-674: 650

Example 4a. Kereselidze, manuscript Q-674: 650



მაგალითი 4ბ. კერესელიძე, ხელნაწერი Q-830: 112

Example 4b. Kereselidze, manuscript Q-830: 112



სიმკვლე და ტრადიციულობა ქართულ ტრადიციულ პროპაგანდულ მუშაობაში

„რასაც სიძველე არ ეტყობა, ქართველს არ აინტერესებს“ – მოსწრებულად თქვა ლუკამ, ქართველმა სოციალოგმა და ჯაზის თავანისმცემელმა. „შეხვედ ჩვენს ტაძრებს, ჩვენს მუსიკას“. ვისზედოთ ერთ მოღურ ბარში რუსთაველის გამაზირზე და იმისათვის, რომ როგორმე რუსული ვიდეოკლიპის ხმა ჩაგვეხმო, ხმაამდლა ვსაუბრობდით ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის კულტურულ მნიშვნელობაზე. ცხადია, „ძველი“ – რადიკალიზი, ბურჟუაზი მოცული სიტყვაა, რომელიც, თუ ქართველის მიერ არის ნათქვამი, მკვეთრად განსხვავებულ კლერადობას იძენს ვეროპელთან ან ჩრდილო ამერიკელთან შედარებით. ქართულ კონტექსტში, „ძველი“ ფაქტობრივად უძველესის სინონიმია. 2009 წლის ზაფხულში, ქართველებისაგან აღებული ინტერვიუსა და ქართველი ეთნომუსიკოლოგების ნაშრომთა ინგლისური თარგმანების გაცნობის საფუძველზე, ჩემთვის სრულიად ნათელი გახდა, რომ ქართველები აღნიშნავენ მათი ტრადიციული ვოკალური მუსიკის „უძველესობას“ იმ გაგებით, როგორც ეს მე მესმის.

ქართულ ეთნომუსიკოლოგიასა და, ზოგადად, ქართულ კულტურაში, სიძველის ცნებას ძალზე მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება მისი მუსიკის განხილვისას და, ჩემი დრმა რწმენით, იგივე შეიძლება ითქვას ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის „ტრადიციულობის“ აღქმასა და მოუხიციებზე.

წინამდებარე პროექტის მონაცემთა წყარო მოიცავს ქართული ეთნომუსიკოლოგიური ლიტერატურის ნაწილს და იმ ინტერვიუთა დეტალურ ანალიზს, რომელიც 2009 წლის ზაფხულშია ჩაწერილი ქართველებისაგან, მათ შორის, მუსიკოსების, არამუსიკოსებისა და მკვლევრებისაგან. მართალია, დარწმუნებული ვარ, რომ ამ ინტერვიუებში აისახება ქართული კულტურის ასპექტები, მაგრამ მხოლოდ ეს არ შეიძლება იყოს კულტურის განმსაზღვრელი. ქართველ ეთნომუსიკოლოგთა ნაშრომების კვლედაც, უნდა ვღიაროთ, რომ უძველესობა და ტრადიციულობა ქართული კულტურის მნიშვნელოვანი მახასიათებლებია.

შესაძლო კულტურული ურთიერთხემაქმელების შესწავლა საკმაოდ საფრთხილო საქმა, მაშინაც კი, თუ იგი კულტურულ ჯგუფს „მიეკუთვნება“. ეთნომუსიკოლოგიურ ინსაიდერებსა (insider) და აუთსაიდერებს (outsider) მსჯელობისას, ნაზირ ჯაირაზხოი (Jairazbhoy) გამოითქვამს რამდენიმე თვალსაზრისს, რაც, გარკვეულწილად, მიადევლებს ანალიზს. მისი აზრით, არც ერთ ეთნომუსიკოლოგს შეუძლია განაცხადოს, რომ იმაზე „უფრო დრმა ინტუიციური ხედვა აქვს“ მათი კვლევის საგანზე, ვიდრე თავად ხალხს (Jairazbhoy, 1984: 37). მინდა გარკვევით ვთქვა: მე ვერასოდეს გავიგებ ქართულ მუსიკას, ისტორიასა და კულტურას ბოლომდე, ვინაიდან, ამისათვის, უნდა იყო ქართველი და ვერაფერი განიცადო, როგორც ქართველმა თქმცა, ამავე დროს, ჯაირაზხოი ამბობს, რომ outsider-ს შეუძლია „მოიტაროს“ გასხვავებული ხედვა და მიდგომა, რაც ხელს შეუწყობს კონკრეტული მუსიკალური ფენომენის გაშუქებას ინოვაციური გააზრებისა და მიდგომების“ მეშვეობით (Jairazbhoy, 1984). სრულიად გულწრფელად უნდა ვთქვა, რომ „გამომგონებლობას“ ვერ დავთმევებ, ამიტომაც, წინამდებარე ნაშრომის მიზანია ამ საკითხისადმი ინტერესის გამოწვევა.

იქვე ერთი შემთხვევებიც გარმოვსა შეიძლება იყოს კულტურულ კვლევებში მკაცრად განსაზღვრული კონცეფციებისა და იდეების თითქმის პათოლოგიური საჭიროება. ამიტომ, წინამდებარე პროექტში, სიძველესა და ტრადიციულობაზე საუბრისას, უნდა გვქონდეს არა მკაცრი, ზუსტი დეფინი-

ციების მოდელიდან, არამედ, ისინი უნდა განვიხილოთ, როგორც ვარაუდების სფერო. გაიხსენება ბრაიან მასუმის (Masumi) შრომას. თავის წიგნში *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (ვირტუალუბის თემატიკა: მოძრაობა, ზემოქმედება, შეგრძნება), იგი იყენებს აღწერილობისა და აღფრთხილების“ მიდგომას, რომელიც ეფუძნება იდეას, რომ კონცეფცია შეიძლება იყოს აბსტრაქტული, მაგრამ ნამდვილი“ (Masumi, 2002: 5-16). მას მოაქვს ზერონის ისრის მაგალითი, იმის საფუძველზე, რომ ისრის სროლის აღქმა მისი ბოლო წერტილითაა შესაძლებელი. კონკრეტული ტერმინების საშუალებით მოვლენათა დეფინიციისას, იკვთება მათი დანიშნულების ადგილი, კონცეფცია, თუქცა, ხშირ შემთხვევაში, საბოლოო წერტილამდე გავლილი გზის იგნორირება ხდება. ეს არ ნიშნავს, რომ განხილული კონცეფციები მთლიანად სუბიექტურია, თუქცა განვლილი გზა, შესაძლოა, უფრო მნიშვნელოვანიც იყოს, ვიდრე დანიშნულების ადგილი. მასუმის თავისუფალ პერიფრაზირებას თუ მოვახდენთ, დეფინიცია არის ადგილი, სადაც არასოდეს არავფერი ხდება (Masumi, 2002: 27).

ჩემი მიზანია, ინფორმაციის უშუალო გახიარება ინტერფერუებისა და ქართული ეთნომუსიკოლოგიების ნაშრომების მეშვეობით და, რამდენადაც შესაძლებელია, ტერმინების ტრადიციული, აკადემიური განსაზღვრებისაგან თავის შეკავება.

უქველესობის განმარტება და მაგალითები არსებული წყაროებიდან

ჩემი ცოდნიდან და გამოცდილებიდან გამომდინარე, როდესაც ქართული აფასების რაღაცას, როგორც „უქველეს“, დროის თვალსაზრისით ეს ყოველთვის ახლოსაა იმასთან, რასაც ევროპაში „უქველესი“ ჰქვია. საქართველოს მსგავსად, დასავლეთ ევროპისა და ამერიკის ბევრი რეგიონი ათასობით წლის უკან იყო დასახლებული. მიუხედავად ამისა, კულტურული ჯგუფები, რომლებიც დღეს წარმოადგენს ამ რეგიონებს, არც თუ ისე ძველი წარმოშობისაა, რაც შესაძლებელს ხდის იმის გაგებას, თუ რა განსხვავებაა ძველსა და უქველესს შორის.

უქველესობის განსაზღვრისას ფოკუსირება არ ხდება დროზე. მიზანკმა ჩემი ინტერპრეტაციით, უქველესობის ქართული გაგება საკმაოდ მოქნილია, იმდენად შორეული, რამდენადაც წინაქრისტიანული ხანა და იმდენად ახლო, რამდენადაც გასაბჭოებისწინა პერიოდი. მოცემული კვლევის მონაცემთა ბაზა აღწერს უქველესობას, როგორც მნიშვნელოვანად შორეულის აღქმის სიერცქმში, ცხოვრებისეული გამოცდილების პირობებში. ქართული ეთნომუსიკოლოგიების ნაშრომთა კითხვისას, იქნება შთაბეჭდილება, რომ ისინი ძალისხმევას არ იშურებენ დოგიკური და ემპირიული მტკიცებულებების მოსაპოვებლად ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის სიძველეს დასამტკიცებლად.

2009 წლის 23 ივლისს, მიხეილ სააკაშვილმა ამერიკის შეერთებული შტატების ვიცე პრეზიდენტთან, ჯონ ბაიდენთან შეხვედრის დროს წარმოთქმულ მისასალმებელ სიტყვაში საზგასმით მიანიშნა ქართველი ერის სიმტკიცეზე, რომელიც 3000 წელს ითვლის (Saakashvili, 2009). ვოკალური მრავალხმოანობის სათავეებისა და ევოლუციის კვლევისას, ქართულ ლიტერატურაში ყურადღება მახვილდება მის სიძველეზე თანამედროვე გაგებით. სტატიების, ლექციების, აუდიოანაწერების დიდი უმრავლესობის საფუძველზე, ითვლება, რომ ვოკალური პოლიფონია ქართული მუსიკის უძველესი ფორმაა. ამგვარი დოკუმენტებზე მნიშვნელოვანწილად ეფუძნება ბერძენი ისტორიკოსის (401 წ.წ.აღ-მდე), ქსენოფონტეს დაკვირვებას, რომელიც აღწერს დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრები ტომების, მოსინიკების საბრძოლო სიმღერებს, რომლებსაც „განსხვავებულად“ ასრულებდნენ (Jordanian, 2000: 842-843). ცნობილი ქართველი მკვლევარი რუსუდან წერწეშია ასევე მოუთხრობს მის უძველეს ბუნებაზე. იგივე წაწერზე დაყრდნობით, ის წერს: „პართლიც, შერულებელია იმის მტკიცება, რომ „განსაკუთრებულობაში“ ბერძენი ისტორიკოსი მრავალხმოანობას გულისხმობდა, მაგრამ ის კია საგარეოდ, რომ უკვე იმ დროისათვის ქართული სიმღერა მრავალხმოანი იყო, რადგან ამ „გან-

საკუთრებულმა“ სასიმღერო კულტურამ რამდენიმე საუკუნის შემდეგ მონიღიურ ქრისტიანულ სამეა-როში გაიმორფული ქართული მრავალხმიანი გალობის თვითმყოფადი სახე განაპირობა“ (Tsurtsumia, 2002: 97).

სიხველესთან დაკავშირებული ამგვარი განცხადებები, ასევე, ვფუძნება ხელნაწერთა კვლევის შედეგებს, რომელიც მიუთითებს ვოკალური მუსიკის კარგად განვითარებული საზოგადოებრივი და ზეპირი გადაცემის სისტემების არსებობაზე მე-13 საუკუნემდე. მანანა ანდრიაძე და თამარ ჩხიძე ამ საკითხს განიხილავენ თავიანთ ნაშრომებში, რომელიც ქართულ სასულიერო მუსიკაში ჭრელის სისტემის მუსიკალური ნოტაციის ისტორიულ წყაროებს ეხება. ისინი უშეგებენ იმის შესაძლებლობას, რომ ჭრელი შეიქმნა XVIII-XIX საუკუნეებში უკვე მივიწყებული ქართული ნეუმების ჩანაწერებზე. მაგ-რამ ხელნაწერების შედარების საფუძველზე ჩანს, რომ ჭრელი არსებობდა ნეუმების პარალელურად ჯერ კიდევ მე-13 საუკუნეში (Andriadze, Chkheidze 2002: 452-454). საქართველოში პირველ აუდიოჩანაწერებზე გამოცემულ წიგნში, ანზორ ერქომაიშვილი და ვახტანგ როდონია აკეთებენ განსხვავებულ ანალიზს და ქართული ხალხური სიმღერის სათავეებს ჩეჩ-მდე მესამე-მეორე ათასწლეულებით, ხოლო ქართული მრავალხმიანი გალობის წარმოშობას ჩეჩ-ით მე-8 საუკუნით ათარიღებენ (Erkomaishvili, Rodonia, 2006: 24).

თითქმის ყველა ქართველი მკვლევრის აზრით, ჩანაწერებში, ხელნაწერებსა და თანამედროვე საშემსრულებლო პრაქტიკაში მკაფიოდ ჩანს ის ინტონაციური და სამეტყველო ძირები“ და მნიშვნელოვანი ელემენტები, რომლებიც ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის სიხველესზე მეტყველებს. ისინი ეორდნაია ამ საკითხს უფრო ფართო კონტექსტში განიხილავს და გვიავაზრობს ეთნომუსიკოლოგიურ კვლევას მრავალხმობი – ბიოლოგიის, ისტორიოგრაფიის, ხელნაწერთა კვლევის, ლინგვისტიკის, მეტყველების პათოლოგიის ასპექტში (Jordania, 2006). ვსჯივთ აზიონგული, ასევე, იკვლევს მრავალხმიანობის სათავეებს ქართულ კონტექსტში. პირველი სიმპოზიუმის მასალებში წარმოდგენილ სტატიაში იგი მსჯელობს ქრისტიანულ და წარმართულ რელიგიურ კულტურათა ურთიერთდა-მოკიდებულებაზე IV-V საუკუნეებში და მათ ინდივიდუალურ აღმავლობაზე რელიგიურ პრაქტიკასა და ლიტურგიულ ვოკალურ მრავალხმიანობაში. „თითოეული ამ ინდივიდუალური ფაქტორის როლმა განაპირობა ისეთი მნიშვნელოვანი ცვლილებები, როგორიცაა მრავალხმიანობის სხვადასხვა სტრუქტურული ტიპების წარმოქმნა, პოლიფონიური აზროვნების განვითარება და ხმების კონტრასტული მოძრაობა“ (Chokhanelidze, 2002: 107).

თამაზ გაბისონია, თავის კვლევაში ქართული ვოკალური მრავალხმიანობის წარმოშობის შესახებ, აცხადებს: „ჩვენი, ქართველი მუსიკისმცოდნეების მოვალეობაა არსებულ პირობებს შორის შევარჩიოთ ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის განვითარების ყველაზე მეტივე და მჭარი მოვდეგები“ (Gabisonia, 2004: 73).

ფიქვ დამოკიდებულება გამოსკვივის უძველესობასთან დაკავშირებით იმ ინტერვიუებიდან, რომ-ლებიც 2009 წელს ჩაიწერე ცენტრალურ საქართველოსა და კახეთში. აქვე მოვიყვან ციტატას: „რო-გორც იცით, მაგალითად, დასავლური ტიპის რეკლამებში, თქვენ ყოველივეს აცხადებთ, რომ ეს ახალია. ქართველები (რეკლამებში) უფრო იმას გაუსვამდნენ ხაზს, რომ ეს ძველია. ძველი ღვინო, ძველი ყავაჲ კი, წარმოიღიენთ და ა.შ. და ა.შ. ამგვარად, ფიქრი მომავლისკენ კი არა, უფრო წარ-სულისკენა მიმართული. ეს, გარკვეულწილად, თავდაცვის მექანიზმა. მომავალი გაურკვეველია, წარ-სული კი – კარგად ნაცნობი. ჩვენი ქვეყნა ძველამოსილი იყო XII-XIII საუკუნეებში“ (Foutz, Interview subject B005, 2009).

გარდა დროის დისტანციისა, არსებობს აგრეთვე გეოსპირმიტრული დისტანცია იმასთან დაკავში-რებით, თუ როგორ აღიქვამენ ქართველები თავიანთ წარსულს. იმის საილუსტრაციოდ, თუ წარსულ-

ში რამდენად განუყოფელი ნაწილი იყო სიმღერა ქართველთა ყოფისაგან, ქართველმა ეთნომუსიკოლოგმა მაგალითად ნადური (შრომის) სიმღერა მოიტანა. ის, რაც ადრე ეანაში, შრომის დროს სრულებოდა, დღეს აუდიო ხელსაწყოების საშუალებით ეღერს. „მატერიალური და ტექნიკური პროგრესი“ – იბრაიული ღიმილით თქვა მან. როდესაც ამ ღიმილზე მივანხიშე, ასეთი რამ მოხერხდა: ეს არის არა პროგრესი, არამედ – რეგრესი. ეს ხალხის არეგანია. ხალხს უყვარს კომფორტი, მანქანები – ჩემი აზრით ეს დიდი შეცდომა იყო“ (Foutz, Interview subject B007, 2009). მეგრე გაავრცელა, რომ ბევრ სოფელში ჯერ კიდევ შემორჩენილია მსგავსი პრაქტიკა და რომ ხალხი ცდილობს ქალაქიდან სოფელს დაუბრუნდეს. მე ხალხური სიმღერა *ცხენოსნური* გამასხენდა, რომელიც ცხენის ჯირითისას (მგზავრობისას) სრულებოდა და ცოტათი დაუფიქრებელი შეკითხვა დავსვი: რატომ არ უნდა იმღერო ან წერო სამგზავრო სიმღერები „მარშუტკაზე“ (მინი ავტობუსი)? გაიცინა და თქვა, რომ წარსულში ხალხი მღეროდა, როგორც ერთობა (თემი) და ვის შეუძლია დღეს ამტკიცოს, რომ „მარშუტკის“ მგზავრები ერთობას წარმოადგენენ? ეს ადამიანები ერთმანეთისთვის უცხოინ არიან (Foutz, Interview subject B007, 2009).

საქართველოს ისტორიის შესახებ ნაწერილი ერთ-ერთი ინტერვიუს დროს, რომელიც თარგმანის საშუალებით მიმდინარეობდა, ასეთი რამ ითქვა: ისტორია არასოდესაა ობიექტური, ყველას გვიყვარს წარსულის იდეალიზება, მაგალითად, დავით აღმაშენებლის ხანისა, თუცა, არავინ უწყის იმ დროის ჭირ-ვარამი.

ცხადია, არ შეიძლება წარსულის, წინაპრების, კულტურის გარეშე ცხოვრება, მაგრამ აუცილებელია წარსულსა და მომავალს შორის ბალანსის პოვნა და მომავალზე ორიენტაცია (Foutz, Interview subject B004, 2009).

ტრადიციულობის განმარტება და მაგალითები არსებული წყაროებიდან

წინამდებარე კვლევის კონტექსტში, ტრადიციულობა წარმოადგენს მოქნილ კონცეფციას იმაზე, რაც მუსიკალურ ტრადიციაში მოიაზრება. ამ კონცეფციის გააზრებისას, ჯოსლინ ვილბოლტის (Guilbault) წიგნი ტრადიციის შესახებ *წარმმართველი ელერა (Governing Sound)* დამესხარა, რომელიც აღასდარ მაქნათირისა და რაიმონდ უილიამსის (Alasdair MacIntyre and Raymond Williams) შრომებს ეყრდნობა. მაქნათირის ინტერპრეტაციით, „ტრადიცია ისტორიულად განყვანილი, სოციალურად განხორციელებული მტკიცებულებაა“ (Guilbault, 2007: 6). ქვეყნისა თუ მოვლენის (როგორცაა ქართული ეოკალური მუსიკა) ისტორიულ პროცესში მუსიკოსების, მკვლევრებისა და აუდიტორიის მონაწილეობის გარეშე, ტრადიცია ვერ იარსებებს. ვილბოლტი ამ იდეას უკავშირებს უილიამსისეულ „შერწყმით ტრადიციას“, როგორც „განზრახ შერწყმულ ფორმირებული წარსულისა და არაფორმირებული აწმუის ევრსიას, რომელიც სოციალური და კულტურული დეფინიციისა და იდენტიფიკაციის პროცესში მძლავრ როლს ასრულებს“ (Guilbault, 2007: 6). სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ქართული ეოკალური პოლიფონიისადმი ქართველ ეთნომუსიკოლოგთა მსოფლმხედველობისა და აღქმის ნამოყალიბებაში ისტორიის უდიდესი ზეგავლენა ჩანს. ტრადიციულობა, ამგვარად, წარმოადგენს რწმენის/შეხედულების საკმაოდ მოქნილ პრაქტიკას, რომელიც პირდაპირ კავშირშია წარსულთან და წინაპრებთან. მაშინ, როდესაც „უხედელობა“ აღნიშნავს სიმორს რაიმე საგანთან, პროცესთან, ადამიანებთან, ტრადიციულობა სიახლოვესთან ასოცირდება.

ტრადიციულობის გაგება, ქართველის შემთხვევაში, არ გულისხმობს აუთენტურობის ნაკლებობას. ის შეიცავს პოტენციურ ზეგავლენებსა და წინააღმდეგობებს, რასაც შეიძლება ადგილი ჰქონდეს, ნებისმიერი ხალხის მიერ, ტრადიციის ან რიტუალის შესრულების პროცესში, იქნება ეს მუსიკალური, თუ სხვა რამ.

ქართული ტრადიციული მუსიკის გადარჩენა საკმაოდ რთული ამოცანა იყო. 1860 წელს დაარსებული *გალობის აღმადგინებელი კომიტეტი* იღვწოდა მომავალი თაობებისთვის ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის შესანარჩუნებლად, მუსიკალური განათლების დაწერგვისა და სიმღერების ნორტებზე გადატანის გზით (Shughliashvili, 2002: 433). 1880 წლიდან 1910 წლამდე, მკვლევართა და კომპოზიტორთა ჯგუფმა, რომელშიც შედიოდნენ ფილიპონ ქორიძე, პოლიფეტის და ვასილ კარბელაშვილები, რაქდენ ხუნდაძე და ექვთიმე კერესელიძე, ევროპული ნორტაციის მეშვეობით ნორტებზე გადაიტანა 5 000-მდე ქართული ტრადიციული საგალობელი (Shughliashvili, 2002: 432). როგორც ჩანს, გაკეთდა არჩევანი, რომელი საგალობლები და კილოები ესწავლებინათ და ჩაეწერათ ნორტებზე. შესაძლოა, გარკვეული მუსიკალური მასალა, სხვადასხვა მიზეზის გამო, ნაკლებად ხელმისაწვდომი იყო მათთვის. შესაძლოა, ფრთხილად გვეყარაუდა, რომ ევროპული ნორტაციის გამოყენების შედეგად, აგრეთვე, ხელნაწერთა, აუდიოინანაწერთა გაცევისა და დაზიანების გამო თავმოყრილი სიმღერების ორიგინალური სახე, გარკვეულწილად, დაკარგულიყო. თუმცა, ქართველ მკვლევართა აზრი კონკრეტულ საკითხებთან დაკავშირებით, განსხვავებულია, რაც ჩვეულებრივ მოვლენაა. ტრადიციული ვოკალური მუსიკის გადარჩენის საკითხთან დაკავშირებით, ყველა, ვისაც შეეხვედრებოდა, ერთ აზრს იზიარებს და აღიარებს მის აუთენტურობას ამ სიტყვის სრული დატვირთვითა და მნიშვნელობით.

ამავე დროს, ქართულ კონომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაში და ჩემს ინტერვიუებში, ფიქრობენ, რომ ზოგიერთი რამ მათ ვოკალურ მუსიკალურ ტრადიციას დაიკარგა, ან გარკვეულ დონეზე შეიცვალა. ამის ერთ-ერთი მაგალითია ის ფაქტი, რომ სვეტიცხოვლის სასულიერო გალობის სკოლის შესახებ შემორჩენილი მასალები ძალზე შორია (Shughliashvili, 2002: 432-433). გალობის აღნიშნულ სკოლად მჭიდრო კავშირი აქვს ქართულ ისტორიულ იდენტობასთან. მე-11 საუკუნის სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძარი ყოფილ დედაქალაქ მცხეთაში მდებარეობს, რომელიც ერთ-ერთი უძველესი ქალაქია საქართველოში და, რომელიც, ჩე.წ.ალ-მდე 1000 წლით თარიღდება. მცხეთა ქართველ მეფეთა საბადადეს წარმოადგენდა და სწორედ მის სახელთანაა დაკავშირებული საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრება. ბევრი ქართველისთვის, მცხეთა მართლმადიდებლობის ცენტრს წარმოადგენს. შესაბამისად, სვეტიცხოვლის სამგალობლო სკოლასთან დაკავშირებული „მისტერია“ უადრესად საინტერესოა.

ქართულ ვოკალურ მუსიკაზე საბჭოთა პერიოდის ზეგავლენა გარკვეული ფორმით გახანგრძლივდა, რაც გამოიხატებოდა მასიურ გუნდებში, იმპროვიზაციულობის დაკარგვაში, დასავლური კილოების შემორჩენაში. ტექსტების საბჭოთა იდეოლოგიასთან კომპრომისული ვარიანტებით ჩანაცვლებაში, გალობის აკრძალვაში, და ამ ზეგავლენისაგან გათავისუფლების პროცესი დღესაც მიმდინარეობს. აღნიშნულ პრობლემასთან მიმართებაში და ქალაქური ხალხური სიმღერის შესახებ საუბრობას თამარ მესხი აღნიშნავს „მოუხედავად საბჭოთა „თანამედროვე ფოლკლორის“ გადაფასებისა, შეუძლებელია მისი როლის უგულებელყოფა მე-20 საუკუნის კულტურულ ცხოვრებაში. უძველესი ტრადიციული კულტურის გვერდით აღმოცენდა ახალი ფორმაციის ფოლკლორი, რომლის სულის-ნამდგამელიც იმ დროის იდეოლოგია გახლდათ. განჩნა ახალი მნიშვნელობისა და განსხვავებული მუსიკალური ენის მქონე მუსიკა (სიმღერა), რომელიც ცხადად გადმოსცემდა სოციალისტის გოქის პულსაციას“ (Meskhi, 2002: 499).

ბევრი ჩემი ქართველი რესპონდენტი ამტკიცებს, რომ ტრადიციული ვოკალური მუსიკა – განსაკუთრებით, სასულიერო – არ შეცვლილა და სათავეს უძველეს წარსულში იღებს. ერთი ქართული მართლმადიდებლური ტაძრის გუნდის რეპერტის მტკიცებით, მართალია, შეუძლებელია ქართული მართლმადიდებლური ვოკალური მუსიკის წარმოშობის ზუსტი დათარიღება, მაგრამ ის ისეთივე ძველია, როგორც თავად საქართველო, რამდენადაც, მუსიკა ქართველის ცხოვრების განუყოფელი ნაწი-

ლია. როგორც მან თქვა, ქართველი მღეროდა ყოველთვის, მწუხარების ეპოს, შრომის დროს. მან აგრეთვე გამოიხატა ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის, განსაკუთრებით, პატრიარქის დიდი ერთგულება და დეაწლი „საქართველოს ამ საგანძურის“ დაცვაში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი „ინტერნაციონალური“, ევროპული ნოტაციითაა შემონახული. ინტერვიუს ბოლოს კი – გვითხრა, რომ სასულიერო მუსიკა უცვლელადაა შემონახული XI-XII საუკუნეების შემდეგ, გარდა მცირე კილოური ვარიაციებისა. ეს განაპირობებოდა ფრთხილი, შეგნებული მიდგომით ზეპირი გადაცემის დროს და, აგრეთვე, ქართველთა მართლმადიდებლობისადმი რწმენითა და ერთგულებით (Foutz, Interview subject B011, 2009).

ტრადიციულობასთან დაკავშირებულ ამავე საკითხებს იკვლევს ჯენ კოსკოფი (Koskoff) თავის ნაშრომში *Music in the Lubavitcher Life*, რომელიც კონკრეტული ებრაული ქვეჯგუფის *Lubavitcher*-ის მუსიკას ეხება. ტრადიციის ზუსტი განსაზღვრება იცვლება ასაკისა და რელიგიის მიხედვით. რამდენადაც განსხვავდება *Lubavitcher*-ის მუსიკალური ყოფა ერთობის შიგნით (Koskoff, 2001), იმდენად განსხვავდება ყოფისა და ტრადიციულობის გაგება ქართველებს შორის. ბევრი ქართველი ფიქრობს, რომ, რასაკვირველია, „ცვლილებები მოხდა“, მაგრამ არსი უცვლელადაა შენარჩუნებული.

ქართული ტრადიციული მუსიკის შემთხვევაში, ბევრი, რამ საშემსრულებლო ტრადიციებთან და სიმღერებთან დაკავშირებით შენარჩუნებული და აღდგენილ იქნა. საბუნებრიოდ, კონკრეტული სამგალობლო სკოლების ვოკალური ტრადიციებისა და სხვა ტრადიციული ვოკალური მუსიკის კვლევა კვლავაც გრძელდება. ბევრ შემთხვევაში, მკვლევართა შრომები უშუალოდ ეხება მუსიკალურ შესრულების ისეთი ანსამბლების მიერ, როგორიცაა: *სახიობა*, *მთები* და ბევრი მართლმადიდებლური ტაძრის გუნდი. ექსპლიციტები აუდიოანაწერითაა შესაგროვებლად, ხელს უწყობს ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის შეცნობასა და შენარჩუნებას, როგორც, მაგალითად, ეს ანსამბლ *მხეთამხეს* მაგალითზე ჩანს.

სიბეღლისა და ტრადიციულობის ცნების პირვანდელი გაგება და გამოყენება

კვლევის ამ ეტაპზე, სიბეღლისა და ტრადიციულობის მნიშვნელობაზე მსჯელობისას, ქართველი მოქალაქეებისა და ეთნომუსიკოლოგების მოსაზრებების გათვალისწინებით, ცხადი ხდება, რომ ქართული მუსიკა წარსულის მუსიკაა. ჩემი აზრით, სიბეღელ და ტრადიციულობა, ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის კონტექსტში, წარმოადგენს მათ შორის განმასხვავებელი ნიშნების შესახებ დიალოგის შემადგენელ ნაწილს.

სოციალური თეორეტიკოსის, გეორგ სიმმელის (Simmel) შრომაში განსაკუთრებითაა საზგასმულო ორი მთავარი განმასხვავებელი ნიშანი. უპირველეს ყოვლისა, თავის ნაშრომში *Essays on Religion* (ნარკვევები რელიგიის), ის აღწერს ზეგავლენის სფეროებს. რელიგია წარმოადგენს ერთ-ერთ უდიდეს სფეროს, ან „არსებობის უდიდეს ფორმას“. როგორც სიმმელი აცხადებს, იგი საკუთარ წარმოშობაში აქცევს ყოველივე დანარჩენს და იღვებს დამოუკიდებელ იერარქიას ქმნის. ის ამტკიცებს, რომ „პერსონალურ თუ მატერიალური ძალებთან“ ჩვენი ურთიერთქმედების დროს, ისინი ჩვენი ყოფის დაქვემდებარებაში ექვემდებარებიან (Simmel, 1977: 137). სხვა კულტურებს, შესაძლოა, ჰქონდეთ არსებობის სფეროების სრულიად განსხვავებული წესრიგი. უფრო მეტიც, თუკი ძალები საკმაოდ დამანგრეველია, მათი აღიარება და მოვარება შესაძლებელია ცხოვრების იმ ელემენტების რეორგანიზაციის მეშვეობით, რომლებშიც ნერგვა ძირითადი სფერო ხდება (Simmel, 1977: 137). საქართველოს ისტორია საგვსა მაგალითობით, როდესაც, რუსული და საბჭოთა ხელისუფლების ძალისხმევით, სფერო ორიენტირებულია ჯერ მეფეზე (the czar), ხოლო მოგვიანებით, სტალინის პერსონის კულტზე. ამის საპირისპიროდ, ქართული ტრადიციული ვოკალური მუსიკის შესახებ მიღებული ინფორმაციით, ისტორიის წერილობით წყაროებზე, ეთნომუსიკოლოგიურ ლიტერატურაზე, თანამედროვე ქართველებთან ჩემს

ინტერვიუებსა და საუბრებზე დაყრდნობით, შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სფერო ორგანიზებულია რელიგიისა და ცხოვრების აგრარული სტილის გაგრძელებით. მიუხედავად იმისა, რომ ამ თეორიებზე არ საუბრობს, თამარ მესხის მოაქვს ასეთი მაგალითი: „თუ ტრადიციული ფოლკლორი ახალ თაობებს განაწეობს ძალმომრეობის, ბოროტების, მუხანათობის წინააღმდეგ და ფილოსოფიურ-ლიტერატურული ხასიათისა, ახალ ფოლკლორული რეპერტუარში ეს ტენდენციები ჩანაცვლად ლენინ-სტალინის კულტმა, კოლმეურნეობებისა და კაპიტალისტური სამყაროს წინააღმდეგ დიდი პატრიოტული ომის იდეებმა“ (Meskhi, 2002: 501). ქართულ ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში წმინდა ქართული ხასიათის მძლავრი გამოვლინება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, როგორც ნაწილი ბუნებრივი პროცესისა, რომელშიც იკვეთება განმასხვავებელი ნიშნები. ერქომაიშვილი და როდონაია აღნიშნავენ: „დღეს უმრავლესობა უკრებს მხარს იმ თეორიას, რომ ქართული პოლიფონია ყოველგვარი გარე გავლენების გარეშე ჩამოყალიბდა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ქართული მრავალხმიანი სიმღერა მონო-ლოური ხასიათის ტრადიციების მქონე ხალხთა გარემოცვაში გაჩენილია. მიუხედავად იმისა, რომ, მეზობელ, ჩრდილო კავკასიულ ხალხთა სიმღერებში ჩანს მრავალხმიანობის გარკვეული ელემენტები, ისინი არც ისე მძლავრია სიძისოდ, რომ შეარჩიოს ქართული მრავალხმიანობის ლოკალური წარმოშობის თეორია“ (Erkomaishvili, Rodonaia, 2006: 24).

ამ ორი სფეროს ურთიერთგმოქმედება შედარებით უფრო მცირე მასშტაბებში ასახავს განმასხვავებელი ნიშნების მთავრ მხარესაც. სიმშელი აღნიშნავს, რომ რაც უფრო დიდია მსგავსება მხარეებს შორის, უფრო მძლავრია მათი „პერსონალური მე“ ურთიერთქმედების/კავშირის დროს, რაც უფრო ღრმა და მძაფრ წინააღმდეგობას ქმნის, რადგანაც მონაწილე მხარეები მუდმივად ცდილობენ საკუთარი მთლიანობის/შეს განმტკიცებას (Simmel, 1971: 91).

ამ თეორიის ბევრი მაგალითი გვხვდება საქართველოს ისტორიაში. თავდაპირველად, რუსეთთან ნათესაური გრძნობა გამოწვეული იყო იმით, რომ ორივე ქვეყანას ღრმა კავშირები ჰქონდა მართლ-მადიდებლურ ქრისტიანობასთან და, რამდენადაც, რელიგიას ცენტრალური მნიშვნელობა ჰქონდა ორივე ქვეყნისთვის, მათ ბევრი რამ ჰქონდათ საერთო რწმენასთან მიმართებაში. საბჭოთა კავშირის შექმნასთან ერთად, სისხლიანი დაშორიშორება ქართველ მენშევიკებსა (უმცირესობა) და რუს და ქართველ ბოლშევიკებს (უმრავლესობა) შორის, ამ თეორიის კიდევ ერთი მაგალითია. მიუხედავად იმისა, რომ მერმინა, თავი ამერიკელებთან ფსიქოანალიტიკური ჩადრმაგებისაგან, უნდა ითქვას, რომ სტალინის (და მოგვიანებით, ლავრენტი ბერიას) შიზოიდური და ძალადობრივი დამოკიდებულება საკუთარი ქვეყნის მიმართ, შეიძლება, სწორედ ამ თეორიით აიხსნას. ცდილობდნენ რა, გაეკუთვნებინათ საქართველოს და ჩამდგარიყო საბჭოთა იდეალების სამსახურში, ისინი საშინლად ჩაგრაიდნენ მშობლიურ ქვეყანას და იმ აღმნიანებს, ვისთანაც მანამდე ამდენი ჰქონდათ საერთო.

ჩემი აზრით, საბჭოთა პერიოდში, ამ ორ სფეროს შორის არსებული ურთიერთდამოკიდებულების შედეგად, სიძველესა და ტრადიციულობის ცნებამ ახალი დატვირთვა შეიძინა ქართულ კულტურაში და ქართულ ტრადიციულ ვოკალურ მუსიკაში. ეს ორი ცნება შეიძლება გაგებულ იქნას, როგორც რაქქია სტალინის მდგრადიზაციის პოლიტიკისა და მისი საქართველოს „ჩამოშრეხილობასთან“ ბრძოლის წარუმატებლობაზე. ქართული ვოკალური მუსიკის სიძველე და ტრადიციულობა იძლევა იმის საშუალებას, რომ დადგინდეს განსხვავება/ზღვარი საქართველოსა და მის გეოგრაფიულ მეზობლებს შორის. და ბოლოს, ტრადიციების (ტრადიციულობის) დაცვა ეხმარება ქართველებს წარსულთან კავშირსა და, ამ გზით, თვითმოყოფადობის შენარჩუნებაში, რითაც ისინი კულტურულად ემთხვეოდნენ იმ „სხვებს“, ვინც წარსულში ძალით იყო შემოჭრილი საქართველოში.

ANCIENTNESS AND TRADITIONality IN GEORGIAN TRADITIONAL VOCAL MUSIC

"If it is not old, then Georgians aren't interested", quipped Luca, a Georgian sociologist and jazz aficionado. "Look at our buildings, our churches, our music". We were discussing the cultural importance of Georgian traditional vocal music, talking loudly over the Russian music videos that were blaring overhead in a fashionable bar on Rustaveli Avenue in Tbilisi. Of course, "old" is a somewhat nebulous term, but coming from a Georgian, the word has a different connotation than from most people in Western Europe or North America. In the Georgian context, "old" seems to be nearly synonymous with ancient. Through interviews with Georgians in the summer of 2009 and through reading English translations of works by Georgian ethnomusicologists, it is abundantly clear that Georgians have emphasized what I call the "ancientness" of their traditional vocal music. Within Georgian ethnomusicology and within the larger Georgian culture itself, the concept of ancientness has a prominent role in musical discourse and, I assert, in the perception and practice of "traditionality" of Georgian traditional vocal music.

Data sources for this project include selections from Georgian ethnomusicological literature and analysis of detailed interviews conducted in the summer of 2009 with Georgians from all walks of life including musicians, non-musicians, and scholars.

While I believe these interviews can illuminate aspects of Georgian culture, they do not define Georgian culture alone. Together with literature selections from Georgian ethnomusicologists, we can begin to recognize the emergence of ancientness and traditionality as important contributors to Georgian culture.

Analyzing possible cultural interactions is daunting business, even if one "belongs" to the cultural group in question. In discussing ethnomusicological insiders and outsiders, Nazir Jairazbhoy makes several points which partially ease my mind in presenting my analysis. He states that no ethnomusicologist would claim to possess "the deeper intuitive grasp" of their subject matter than the people themselves (Jairazbhoy, 1984: 37). Let me be clear – I will forever lack the understanding of Georgian music, history, and culture that comes only with life experience as a Georgian. Jairazbhoy suggests, however, that the outsider can "bring to bear a different perspective and approach which might help to illumine certain musical phenomena", offering potentially "ingenious ideas and approaches" (Jairazbhoy, 1984). Quite honestly, "ingenious" is beyond my grasp, so in this paper I will aim for thought-provoking. In this manner, I mean merely to offer suggestions and outline a web of interactions and likely possibilities as we walk through a portion of my research project.

Another potential stumbling block that must be addressed involves the almost pathological need in cultural studies to exhaustively define concepts. In this project, I suggest that ancientness and traditionality should be conceived not as rigid definitions but as a field of probabilities. In this approach, I draw upon the work of Brian Massumi. In his book, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Massumi uses an approach to description and "definition" based on the idea that a concept can be "abstract-but-real" (Masumi, 2002: 5-16). He uses the example of Zeno's arrow to show that the flight of the arrow can only be perceived at its conclusion and endpoint. By defining things in concrete terms, their endpoint is reached, freezing the concept and, in many cases, ignoring its path or journey to that end point. This does not imply that the concepts discussed here are completely subjective, but that the flight path is perhaps more important than the terminus.

To freely paraphrase Masumi, a definition is the place where nothing ever happens (Masumi, 2002: 27). As such, my goal is to share information directly from the interviews and ethnomusicological works by Georgian scholars and avoid (as much as is possible) defining these terms in the traditional academic sense.

Description of ancientness and examples in the data

In my reading and experience so far, when Georgians speak of something as “old”, the meaning with regards to time is usually closer to what is considered “ancient” in the western world. Like Georgia, many areas of Western Europe and the Americas have been settled for thousands of years. The cultural groups that are currently dominant in most of these areas, however, have not been established for nearly as long, contributing to a difference in understanding and perception of old and ancient.

In describing ancientness, the focus is not simply on the perception of time. By my interpretation of the data, in the Georgian sense ancientness is a flexible idea – as distant as the pre-Christian age and as close as the pre-Soviet days. More than simply implying extreme age, the data of this project describes ancientness as a perception of considerable distance or space in terms of time and in terms of life experience. In reading Georgian ethnomusicological works, it would seem that Georgian scholars are heavily invested in making a logical and empirical claim to the ancientness of Georgian traditional vocal music.

As part of a welcoming speech to the United States Vice President Joe Biden on July 23, 2009, the Georgian president, Mikheil Saakashvili, stressed the resilience of Georgia as a nation that is three thousand years old (Saakashvili, 2009). Ancientness in the temporal sense is also stressed in Georgian literature through the examination of the origins and evolution of vocal polyphony. Throughout the vast majority of articles, lectures, and sound recording liner notes on Georgian music, vocal polyphony is described as the most ancient of all Georgian music. Much of its cache in this regard derives from the frequently cited ancient character of Georgian vocal music linked to the observations of the Greek historian Xenophon in 401 B.C. The short account briefly describes the marching songs of Mossiniks, an early tribe living in what is now Georgia, in that the tribe sang in a “distinctive manner” (Jordania, 2000: 842-843). Other prominent Georgian scholars, such as Rusudan Tsurtsunia, lay claim to this ancient nature as well. After relating the same account, she continues: “And really, it is impossible to assert that by this “specific way” the Greek historian meant polyphony, but it can be presumed that already, by that time, the Georgian song was polyphonic because a few centuries later, this “specific” singing culture conditioned the originally polyphonic character of the Georgian polyphonic chanting within the initially monodic Christian world” (Tsurtsunia, 2002: 97).

Further evidence for these claims of antiquity comes from ongoing manuscript studies that suggest well-developed notational and oral systems for transmission of vocal music prior to the thirteenth century. Building upon the work of other Georgian scholars, Manana Andriadze and Tamar Chkheidze discuss this in their presentation on historical evidence of *chreli* systems of musical notation in Georgian sacred music. They acknowledge the possibility that *cherli* was created in the eighteenth and nineteenth centuries as a replacement for forgotten Georgian neumes, but conclude through comparisons between manuscripts that *cherli* existed as a parallel system to the neumes at least as far back as the thirteenth century (Andriadze, Chkheidze 2002: 452-454). In their book on the first recorded music of Georgia, Anzor Erkomaishvili and Vakhtang Rodonaia note the different analyses that situate the origin of Georgian folk song polyphony between the third and second millennia, B.C. and the beginning of polyphonic chant around 6 A.D. (Erkomaishvili, Rodonaia, 2006: 24).

Nearly all of the Georgian scholars discussing the origins of vocal polyphony point to significant ancient elements present on recordings, manuscripts, and in current performance practice which suggests a Georgian

"root tune" and a "root language". Joseph Jordania has written extensively on the subject, drawing from a wide body of knowledge including biology, historiography, manuscript studies, linguistics, speech pathology, and history in a truly multifaceted, ethnomusicological fashion (Jordania, 2006). Evsevi Chokhonelidze also investigates polyphonic origins in the Georgian context. In his article from the First Symposium, he explores the intersection of pagan and Christian religious cultures in the fourth and fifth centuries and the subsequent rise of the individual – both in religious practice and liturgical vocal polyphony (Chokhonelidze, 2002: 107–108): "The prominence given to this individual factor caused significant changes resulting in the appearance of different structural types of polyphony, stimulated polyphonic thinking development and the counter-movement of parts" (Chokhonelidze, 2002: 107).

As part of his presentation on the origins of Georgian vocal polyphony, Tamaz Gabisonia states that it is "our duty, the duty of Georgian musicologists, to select the most solid and best-substantiated models of development of Georgian traditional polyphony out of existing hypotheses" (Gabisonia, 2004: 73).

Similar attitudes regarding ancientness are found in interviews I conducted in 2009 in central Georgia and in Kakheti, as illustrated in the following quotation: "You know, for example, in the advertisements I know of the western sort, you always advertise this is new. Georgians [in advertisements] very often would say, it is old. The old *vojovi*, the old vine, the old – even coffee, etcetera, etcetera. So the direction of thinking is not future, but more past. It is again a kind of defense mechanism. The future is unpredictable. The past is well-known, and we were powerful in the twelfth and thirteenth centuries" (Foutz, Interview subject B005, 2009).

In addition to the temporal distance, there is also a description of an experiential distance in how modern Georgians perceive their past. As we discussed how singing was integral to the life of Georgians of the past, one Georgian ethnomusicologist used the illustration of *naduri* (work songs). Instead of people singing as they worked in the fields as they did in the past, the machines now do the singing. "Material and technical progress", as he described with an ironic smile. When I point out his smile, he elaborates: "It was not progress, but regress. It was the people's choice. People like to more comfortable, to have cars – it was [a] big mistake in my opinion" (Foutz, Interview subject B007, 2009). He goes on to note that in many villages, these experiences are still present and are preserved, and that people try to reconnect to village life even in urban areas. I referenced the folk song, Tshkenosnuri, which is about riding on horseback, and knowingly asked a somewhat irreverent question. Why not sing or write songs about riding – waiting – on the *marshutka* (a small bus)? After laughing, he countered with the assertion that in the past, people sang as a community, and who could claim the riders of a *marshutka* are a community? They are strangers to each other (Foutz, Interview subject B007, 2009).

One interview subject's experiential view of Georgian history, via translator, was stated this way. History will never be objective, and though we all like to idealize the past, such as the time of David the Builder, we don't know the problems of that time. It would be a regression. Of course, one cannot live without the past, without your ancestors, or without culture – you must find balance between past and future with an orientation towards the future (Foutz, Interview subject B004, 2009).

Description of traditionality and examples in the data

In the context of this paper, traditionality refers to a flexible concept of what constitutes a musical tradition. In developing this concept, I refer to Jocelyne Guilbault's use of the works of Alasdair MacIntyre and Raymond Williams in her discussion of tradition in her book, *Governing Sound*. In her interpretation of MacIntyre, tradition is "an historically extended, socially embodied argument" (Guilbault, 2007: 6). Without the acceptance and participation of musicians, scholars, and other audiences in the historical practice of a

behavior or action (such as Georgian vocal music), a tradition can not be a tradition. Guilbault connects this idea with Williams' statements regarding "selective tradition" as "an intentionally selective version of a shaping past and pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification" (Guilbault, 2007: 6). In other words, the attitudes of Georgian ethnomusicologists surrounding their polyphonic vocal music illustrate the affective power of history on their perceptions of Georgian traditional vocal music. Traditionality, then, describes a flexible practice of belief that asserts a direct link to the past and to one's ancestors. Where ancientness suggests a distance to an object, practice, or people, traditionality suggests a closeness or proximity.

The application of traditionality to the Georgian case does not suggest a lack of authenticity. It is meant as an acknowledgement of potential influences and obstacles that people anywhere would experience as they practicing any tradition or ritual, musical or otherwise.

The work of preservation of Georgian traditional music has been a difficult task. Established in 1860, the "Chant Reviving Committee" worked to preserve Georgian traditional vocal music for the younger generations through musical education and transcription of songs (Shughliashvili, 2002: 433). From 1880 to the 1910's, researchers and composers such as Filimon Koridze, Polievktos and Vasili Karbelashvili, Razhden Khunadaze, and Ekvtim Kereselidze transcribed approximately five thousand Georgian traditional songs into Western notation (Shughliashvili, 2002: 432). Most likely, there were choices made about which songs and *kilos* to teach, transcribe, and record, and access to some musical practices were probably limited for a variety of reasons. Initially, it would seem a safe assumption to conclude that some of the original character of the collected songs has been lost due to standardization though the use of Western staff notation and deterioration of written documents and audio recordings. While specific points of Georgian scholars differ, as would be expected nearly anywhere, the surviving traditional vocal music is accepted by all Georgians I have encountered so far as authentic, with all the heavy baggage that accompanies that term.

With that point in mind, there is the acknowledgment in Georgian ethnomusicological literature and in my interviews that some elements of their vocal music tradition has been lost or changed to be various degrees. One such example of this commonly encountered loss is the fact that remaining descriptions of the Svetitskhoveli school of sacred chant are few and tenuous (Shughliashvili, 2002: 432-433). This school of chant has a strong connection to Georgia's historical identity. The eleventh century Svetitskhoveli Cathedral is located a former capital city of Mtskheta, one of the oldest cities in Georgia dating back to at least 1000 B.C. Mtskheta was the honored burial site of Georgian kings and the place associated with Georgia's adoption of Christianity. To many Georgians, it is the center of Georgian Orthodoxy. As such, the mysteries around the Svetitskhoveli school of chant are particularly intriguing.

Influences stemming from the Soviet period upon Georgian vocal music – such as the drastic increase in ensemble size, removal of improvisational harmony, adoption of Western tonal modes, changing of texts to better fit the Soviet ideology, moving the folk songs into the public performance context, and frequent suppression of sacred chants – most likely longer in some form, even as the recovery efforts continue. In discussing this influence and the rise of the "urban folksong", Tamar Meskhi notes: "Despite the contemporary re-evaluation of the Soviet 'modern folklore' it is impossible to exaggerate its role in twentieth century cultural life... Side by side with the people's traditional culture of ancient origin appeared a folklore of new formation, inspired by the ideology of the times. A circle of song samples with a new meaning and different musical language was established, visibly reflecting the pulsation of socialism, the world outlook changes of the important historical period, and the interests and principles cherishing it" (Meskhi, 2002: 499).

Many Georgians that I have interviewed assert that Georgian traditional vocal music – especially sacred vocal music – is unchanged and originates in the distant past. A choirmaster at a Georgian Orthodox church said (through a translator) that though it is impossible to know the exact origins of Georgian traditional vocal music, she asserts that it dates to the beginning of Georgia, before Christ, as this music was such an integral part of Georgian life. As she put it, when they mourned, they sang. When they were happy, they sang. When they worked in the field, they sang. She also expressed faith in the Orthodox church, and the patriarchs specifically, in preserving this “treasure of Georgia”, despite its transcription into “international”/Western notation. Later in the interview, she states that the sacred music is unchanged from the eleventh and twelfth centuries, with the exception of some variations of tonal modes, due to careful, deliberate oral transmission and because of the faithfulness of the Georgian people to Christianity (Foutz, Interview subject B011, 2009).

Similar issues of what I call traditionality arise in Ellen Koskoff’s work, *Music in the Lubavitcher Life*, in which she describes the music of a specific Jewish subgroup, the Lubavitchers. The exact meaning and reality of this claim of tradition varies depending on age and religion. Just as there were differences in musical practice within the Lubavitcher community (Koskoff, 2001), there are differences in perceptions and practice of traditionality among Georgians. Many Georgians acknowledge that “of course” changes were made, but the essence is untouched.

In the case of Georgian traditional vocal music, many specifics regarding the performance traditions and the songs themselves have been preserved and revived. Thankfully, research into vocal traditions of specific chanting schools and other forms of traditional vocal music continues through the work of many scholars and musicians. In many cases, the work of the scholars directly informs the musical performances, such as in Ensemble Sakhioba, Ensemble Mtiebi, and in many Georgian Orthodox church choirs. Field recording expeditions are used to help preserve and further understanding of Georgian traditional vocal music, as heard in the work of Ensemble Mzetamze.

Initial Implications and Applications of Ancientness and Traditionality

At this stage of investigation, the importance of ancientness and traditionality is embodied in the efforts of Georgians and Georgian ethnomusicologists to lay claim to musics of the past. In my upcoming theses, I suggest that ancientness and traditionality in the context of Georgian traditional vocal music are part of a natural dialogue of difference-making.

Two main types of difference-making are especially relevant in the work of the social theorist, Georg Simmel. Firstly, he describes spheres of influence/organization in *Essays on Religion*. Religion is one of the great spheres or “great forms of existence”, as Simmel states, organizing everything else within its body of beliefs and creating an independent hierarchy of ideas. He asserts that as we interact with “personal or material forces”, they are mostly made subordinate to the whole of our life as it currently exists (Simmel, 1977: 137). Different cultures may have different organizing spheres of existence. Furthermore, if forces are sufficiently disruptive or “urgent”, they can only be acknowledged and resolved by a reorganizing of life elements in which the disruption becomes the primary sphere (Simmel, 1977: 137). Georgia’s history is filled with examples of the Russian and Soviet government’s push for a sphere centered on the czar, or later, the cult of personality of Stalin. In contrast, my understanding – informed by Georgian traditional vocal music, written representations of history, ethnomusicological literature, as well as my interviews and discussions with current Georgians– is that the Georgian sphere is organized around religion and agrarian lifestyle. Though she does not mention these theories, Tamar Meskhi gives this example: “If traditional folklore preached for generations against violence,

evil, treachery and served philosophical didactics, in the new folklore repertoire these tendencies were replaced by the Lenin-Stalin cult, by the heroic-pathetic topics dedicated to collective farms and the Great Patriotic War against the capitalistic world" (Meskhi, 2002: 501).

The strong claims of a pure Georgian character of traditional vocal music in Georgia are especially important as part of this natural difference-making process. Erkomaishvili and Rodonaia note: "Today most people support the theory that Georgian polyphony developed without any outside influence. It is especially significant that Georgian polyphonic singing evolved surrounded by countries with monodic song traditions. Although folk song from the neighboring North Caucasus displays certain elements of polyphony, they are not strong enough to challenge the theory of the local origin of Georgian polyphony" (Erkomaishvili, Rodonaia, 2006: 24).

These two spheres also relate to interactions on a smaller scale, illustrating another side of difference-making. Simmel notes that the greater the parties' similarity with each other, the more of themselves as "whole persons" comes into play in relationships. This creates a deeper and more violent hostility because the actors are habitually investing their whole self (Simmel, 1971: 91).

Many examples of these theories can be seen in Georgian history. The initial feelings of kinship with Russia began with the deep connections both countries had with orthodox Christianity. As this religion was so central to their cultures, they shared many of the same core beliefs. With the rise of the Soviet Union, the bloody division between the Georgian mensheviks (meaning "minority") and the Georgian and Russian bolsheviks ("majority") is another example of this theory. Though I would rather avoid driving into psychoanalysis, Stalin's (and later, Lavrenti Beria's) schizophrenic and violent relationship with their homeland could be understood to be related to this theory as well. In seeking to distance themselves from Georgia and embrace the Soviet ideal, they violently oppressed their countrymen with whom they had previously shared so much.

I suggest that the interaction of these two spheres during the Soviet period has added new layers of meaning to the concept of ancientness and traditionality within Georgian culture and within Georgian traditional vocal music. These two concepts can be understood to be a reaction against modernization policies of Stalin and his frustrations with the "backwardness" of Georgia. The ancientness and traditionality of Georgian vocal music helps to establish difference between Georgians and their geographic neighbors. Lastly, practicing traditionality helps draw Georgians close to their past and identify with it, creating temporal and experiential space between them and their most recent oppressors, even though modern Georgians themselves experience distance from their past. In doing so, they also reclaim/reassert elements of an imagined, abstract-yet-real-past, creating cultural separation from various encroaching "others".

References

Andriadze, Manana, Chkheidze, Tamar. (2002). "System of *Chreli* in Georgian Sacred Music". In: *Proceedings of the 1 International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 442-457. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Chokhonielidze, Evsevi. (2002). "On an Important Period of A Qualitative Shift in Georgian Musical Thinking". In: *Proceedings of the 1 International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 99-108. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Erkomaishvili, Anzor, Rodonaia, Vakhtang. (2006). *Georgian Folk Song, The First Sound Recordings*. Tbilisi: Omega Tegi Print Hous

Gabisonia, Tamaz. (2004). "Hypotheses about the Process of the Formation of Georgian Polyphonic Singing". In: *Proceedings of the II International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 68-78. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Guilbault, Jocelyne. (2007). *Governing Sound: The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics* Chicago and London: University of Chicago Press

Interview subject B004, interview by Jeremy Foutz, personal interview, August 2009

Interview subject B005, interview by Jeremy Foutz, personal interview, August 2009

Interview subject B007, interview by Jeremy Foutz, personal interview, August 2009

Interview subject B011, interview by Jeremy Foutz, personal interview, August 2009

Jairazbhoy, Nazir Ali. (1984). "Ethnomusicology in the Indian Context". *Journ. N.C.P.A.* Vol. 13, 3:37

Jordania, Joseph. (2000). "Georgia". In: *Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 8 Europe. Editors: Rice, Timothy, Porter, James, Goertzen, Chris. New York: Garland Publishing

Jordania, Joseph. (2006). *Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech*. Tblisi: Logos

Koskoff, Ellen. (2001). *Music in Lubavitcher Life*. Urbana: University of Illinois Press

Masumi, Brian. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. P. 5-16. Durham: Duke University Press

Meskh, Tamar. (2002). "On Georgian Traditional Music During the Soviet Period". In: *Proceedings of the I International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 493-507. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Saakashvili, Mikheil. (2009). Welcome speech. July 23. Tbilisi

Shughliashvili, David. (2002). "Georgian Chanting Schools and Traditions". In: *Proceedings of the I International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 427-441. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Simmel, Georg. (1971). *On individuality and social forms: selected writings*. Chicago: University of Chicago Press

Simmel, Georg. (1977). *Essays on religion*. New Haven and London: Yale University Press

Tsurtsumia, Rusudan. (2002). "Polyphony: A Category of Georgian Traditional Musical Thinking". In: *Proceedings of the I International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 90-98. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

მრავალხმიანო მუსიკალური ძეგლის ტრანსფორმაციის თავისებურებანი
გამწმენდელ საბალეტოში

საგალობლის მრავალხმიანობა, მისი ფაქტურა ძველი ქართული მუსიკალური ენის უნიკალურ და ორიგინალურ ელემენტს წარმოადგენს. ქართული გალობის ფენომენს ქმნის კონფიგურირების მრავალსახეობითა და მობილურობით აღბეჭდილი მრავალხმიანი ქსოვილი, მუსიკალური ენის სხვა ელემენტებთან ერთად და მათთან ურთიერთქმედებით.

ქართული გალობისათვის იმანენტურ უზოგადეს კანონზომიერებათაგან (*ცოცხალი სამხმარობა – ტრადიციული პანგით (cantus firmus-ით) ზედა ხმაში; მოდალური პარმონია; ფორმულა-მოდულებით ოპერირებაზე დაფუძნებული მელოდირი სისტემა; მელოდირი ფორმულებით „აქინბული“ ფორმა; ვარიანტულ-იმპროვიზაციული საწყისის დომინირება; სხვადასხვა სამგალობლო სკოლის თვითმყოფადი და, ასევე დროს, მონათესავე მუსიკალურ-ენობრივი სტილები*) ყურადღებას გაავსახეილებთ მარტივი (სადა) და რთული, გამშვენებული/გაგარჯიშებული სტილების ფენომენზე.

1. სადა და ნამდვილი გალობა

კარგელაშვილთა, გულაიას და შქოქქედის ტრადიციების სადა ნიმუშებს შორის დიდი მსგავსებაა მელოდირ-ინტონაციური და პოლიფონურ-ფაქტურული თვალსაზრისით. საგალობლებში გამშვენების მატებასთან ერთად, კლებულობს მსგავსება და იზრდება ამა თუ იმ სკოლისათვის დამახასიათებელი სტილური ინდივიდუალობის გამოვლენა.

სადა გალობაში სისადავე, სიმარტივე მუსიკალური ენის ყველა ელემენტისათვის არის ნიშანდობლივი. ამ პოლიფონური სტილის თავისებურებაა მდორე მელოდირობა, ინტონაციურ-რიტმული გაჯერებულობის დაბალი ხარისხი ვერტიკალის შემადგენელ ხაშივე ხმაში. სწორედ სადა გალობაში გხვდეთ არქტიკული პანგების ღერძს, წინხს. ამასთან, მელოდირი გადმოცემის სისადავე, გამწვრვალე ფაქტურა, მარტივი და არქალური პარმონია, ამ სტილის პირველადობის, სიძველის შთაბეჭდილება ბადებს (მაგ. 1).

პირველადობის ეს განცდა არაა შემოხვევითი – სადა საგალობელი (რომელიც თავად რომელიღაც ინვარიანტის ვარიანტია) წარმოადგენს „ღედანს“, cantus firmus-ის მნიშვნელობის მქონე სამხმარ მოდელს გაგარჯიშებული პიმნებისა, მზარდი პოლიფონიზების საფუძველს, გამზადებულს და განკუთვნილს: ა) ტრადიციული პანგის წყნებისათვის; ბ) სწავლების პირველი საფეხურისათვის; გ) გამშვენებისათვის, ანუ პოლიფონურ-იმპროვიზაციული შემოქმედებითი გადაჯერებისათვის.

სადაღად გამშვენებული სტილისაკენ გარდამავალი საფეხურია ნამდვილი კილის სტილი. აქ მარტულობს ხმების მელოდირი ინდივიდუალიზება, მათი ინტონაციურ-რიტმული გაჯერებულობა, ფაქტურის პოლიფონიურობა; მრავალფეროვნება პარმონია. შეიძლება ითქვას, რომ დასავლურ-ქართულ საგალობელთა უმრავლესობა, ასევე, გამშვენებული ქართულ-კახური პიმნები, ნამდვილი კილის სტილის, ესთეტიკის და ფაქტურული კონფიგურირების ნიშნებს ატარებს.

2. გამშვენება-გაფარჯიშება

გალობის საწარმო ნაწარმოების ანალიზის შედეგად, ასევე XIX საუკუნის მოღვაწეთა ცნობებიდან (კერესელიძე, Q-674:189; ხუნდაძე, 1911: V-VI; ქორიძე 1896) ცხადია, რომ *გამშვენება* ან *გაფარჯიშება* არის, ერთი მხრივ, ტრადიციული, არქეტიპული პანგის ინტონაციურ-სტრუქტურული სახეცვლილება და, ამასთან ერთად, გამშვენებული პიმნის „დედნის“, ანუ მარტეი ორიგინალის ფაქტურის განსხვავებული ტრანსფორმაცია, ინტენსიური პოლიფონიზება (მაგ. 2 ა ბ). ხშირად ამას პიმნში კილოური მრავალფეროვნების შემოტანაც ემატება (განსაკუთრებით კარბულაშვილებთან).

ყოველი *გამშვენებული* პიმნი რომელიდაც სადა მოდელის და, ამავდროულად, ამ უკანასკნელთან საერთო ინვარიანტის გათვალისწინებით ვარიანტს, მის ინტონაციურ, პოლიფონიურ და პარმონიურ გადასახვას, მოდელის უნიკალურ მრავალხმიან განხორციელებას წარმოადგენს, რაც ქართული გალობის ქნალობის პარადიგმა.

აღსანიშნავია, რომ ვერ ენახეთ საგალობელს, სადაც, მუსიკალური ქსოვილის აგებისას, ხმათა შეწყობის მხოლოდ ერთი სახე იქნება გამოყენებული. საგალობელს სახასიათო პოლიფონიურ ხერხთა შერეული, იმპროვიზაციული გამოყენება, თუთ ეველახე უმარტეის ნიმუშებშიც კი, გვიხვდება ხმათა შეწყობის სულ ცოტა, ორი სახე მაინც, სხვაგან თუ არა – კადანსებში აუცილებლად.

3. სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტების ურთიერთმიმართება გამშვენებაში

საგალობელი სამადლობელი, სადიდებელი, საგულდრებელი, საღეთო ისტორიის ან დოგმატური სწავლების ამსახველი ლიტურგიკულ-პოეტური ტექსტის სხვადასხვა ტიპის გამღერება. მისი დანიშნულებაა ღვთისმსახურებაში დაკანონებული პოეტური ტექსტის *გამუსიკება*, მუსიკალური ხედოვნების გამომსახველი ძალისა და მხატვრულ-მეოცური შემოქმედებით მმართველისათვის მიმადლება სულიერების, ამადლებულობისა და საკუთარი პიროვნების ჭერეტისა, უფლის გამომხსენელი მსხვერპლისა და აღდგომის, მისი სიყვარულისა და სიღაღის წმინდა განცდისა.

სადა ან *ნამღვლი კილოს* საგალობლებში, სადაც ჭარბობს სიღაბური, ან ე.წ. ნეშტური ტიპის გამღერებები, სიტყვისა და პანგის მიმართება ორივე საწყისის თანასწორუფლებიანობას ემყარება. აქ ხშირად ერთხვევა ერთმანეთს პოეტურ-სამეტყველო და მუსიკალური ცეზურები. სიტყვა და მუსიკა, პოეტური სამყარო და მუსიკალური შინაარსი საერთო დრამატურგიით ვითარდება.

ამავე დროს, სადა ან *ნამღვლი კილოს* პიმნებშიც, განსაკუთრებით წირვის საგალობლებში, არცთუ იშვიათია შემთხვევები, სადაც პოეტურ-სამეტყველო და მუსიკალური ცეზურები აცდენილი არიან და მხოლოდ მიახლოებით თუ ემთხვევიან ერთმანეთს.

პოეტური და მუსიკალური ტექსტების ცეზურათა აცდენის შემთხვევები საგალობლებში *გამშვენების* ზრდასთან ერთად მატულობს. *გამშვენება* გულისხმობს *გასამშვენებელი* მოდელის რიტმულ გაფრცობასაც, როცა გამრავლებული მუსიკალური ცეზურები ერთ შემთხვევაში, სიტყვიერი ტექსტის იმ ცეზურებსაც ემთხვევა, რომელიც სადა მოდელთა მუსიკალურ ქსოვილში დაყოფილ თუ სუსტად გამოსატყდენი იყო; მეორე შემთხვევაში კი, პოეტური ტექსტის სინტაქსურ დაყოფას „საერთოდ არ ითვალისწინებ“. უფრო მეტიც – ისინი ხშირად სიტყვებს შუაზეც კი ყოფენ.

სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთმიმართების განსაკუთრებული ტიპი წარმოგივდება ვეპარისტოელი კანონის პიმნთა ბოლო ნაწილებში, *განიცადებში*, დიდ *ის პოვლებში*, რომელიც *ქრუპიმნთა* ზოგიერთ ვარიანტში. ამ ტიპის პიმნებში მცირე სიდიდის სიტყვიერი ტექსტი ვრცელ, *გამშვენებულ* მუსიკალურ მასალაზეა გამღერებული.

გამშვენების მატებას, საგალობელში მუსიკალური საწყისის გააქტიურებას და მნიშვნელობის გაზრდას ხშირად შედეგად მოსდევს სიტყვიერი საწყისის „მხოლოდ ინტონირების საფუძვლად“, „მი-

ზეზად“ გადაქცევა (ამის გამოვლინება პიმნთა ვარიანტებში იდენტურ ფორმულებზე სიტყვიერი მარცვლების სხვადასხვანაირი, სხვადასხვა ადგილზე გადაწაწილება). დიდი ხნის მანძილზე, სიტყვის ან მის ცალკეულ მარცვალთა გამღერება, შემსრულებლის ან მსმენელის ფსიქოლოგიურ აღქმაში, საგალობლის მუსიკალური საწყისის დომინირების განცდას იწვევს. ასეთი თავისებურება ახასიათებს როგორც გრიგორისეულ და ბერძნულ ტრადიციებს, ისე, ადრეულ ევროპულ, განსაკუთრებით, ars antiquae-ს მრავალხმიანობასაც.

ამ შემთხვევებში, საგალობელი აღარაა „მოხლოდ“ სიტყვიერი ტექსტის გამღერება – მასში მნიშვნელოვანი ხდება **თავად** მუსიკალური აზრის გამოთქმა-განითარება, სიტყვიერი ტექსტისაგან დაშოკიდებლად. საგალობელი „უსიტყვო ღოცვა-ღადაღისად“, „სიტყვით უთქმელად“, „უსიტყვო გალობად“ (შედლილაშვილი, 2001), სხვანაირად რომ ვთქვათ, სიტყვისაგან დაშოკიდებულ, „თეთ-კმარ“ მუსიკალურ აზრად, „სიტყვით გამოუთქმელის გამოიმთქმელ“ სპეციფიკურ მუსიკალურ ღირებულებად იქცევა. **სიტყვიერ ტექსტში გადმოცემულ მხატვრულ სამყაროს და სასულიერო შინაარსს გამშვენება მასშტაბურად, რელიგიურად გადმოსცემს მუსიკის გამომსახველი საშუალებების, სპეციფიკური მუსიკალური შინაარსის მეშვეობით.**

4. პარმონია

როგორც ეს, ზოგადად, ძველ მოვადლობას ახასიათებს (ქლენტი, 2005), **გამშვენებულ საგალობლებშიც** კილოური „მოწყობა“ მრავალხმიანი ლინეარული განითარების, ტრადიციული cantus-ის მოდუსების მრავალხმიანი განხორციელების შედეგია. კილოური სისტემა ელენდება და რეალიზდება მრავალხმიანი ქსოვილის შემადგენელი ხმების პოლიფონიური ანსამბლის მეშვეობით.

გამშვენებული სტილისათვის განსაკუთრებულად ნიშანდობლივია ფართო, გაშლილი პარმონიული ვერტიკალი; თავისუფალი ხმათაღვლის შედეგად მიღებული მრავალხმიანი დისონანსური თანაქურთმების ხშირი გამოყენება; კილოური მრავალფეროვნება და სირთულე; კილოური გადახრებისა და მოდულაციების სიჭარბე. ეს მოვლენები მით უფრო მატულობს, რაც უფრო იზრდება ქსოვილის პოლიფონიზება – **გამშვენება**.

გამშვენებულ საგალობელში განსხვავებული ინტონაციური და პარმონიული თავისებურებების მქონე თანხმობანებათა გაუმდგომელი მონაცვლეობა-ფილევია. მუდამ ღმობიერებით და სულიერი სიბოთით აღბეჭდილი, მაგრამ, ამავე დროს, სხვადასხვა შეფერხილობისა და განწყობის მქონე ქედრადობათა დენადი ცვალებადობა ქართული საგალობლის განუყოფელი მშვენიერების ერთ-ერთი საიდუმლოა.

5. პანგის გარდასახვის თავისებურებანი გამშვენებაში

სადა და ნამდვილი კილოს ვარიანტებში შედარებით სტაბილური რიტმული სტრუქტურის მქონე სინტაქსური ნაკეობები **გამშვენებისას** მძაფრ რიტმულ და ინტონაციურ მეტამორფოზებს განიცდიან.

სადა cantus-ის **გამშვენებისას**, ვარიანტული ცვლილების ძირითადი ხერხებია: 1) ინვარიანტის ბეგრათა გრძლიობების და/ან მცირე სინტაქსურ ერთეულთა რიტმული სახეცვლა. ბეგრათა გრძლიობები ძირითადად დუქი ციფრული მაჩვენებლით (2-ჯერ, 4-ჯერ...) იზრდება ან მცირდება (მაგ. 3), თუმცა ხშირად გამოიყენება ტრიოლური ფიგურებიც; 2) სადა პანგების ცალკეული ბეგრების „ადგილზე“ რამდენიმე ბეგრიანი სუბმოტივების გაჩენა. ისინი საყრდენ-საფუძველს სხვადასხვა სიმძლავრით შორებიან, ინტონაციური *საიავის* ირვლევი სხვადასხვა ინტერვალებზე არავალში მოძრაობენ [უბ-ლოეს (სეკუნდ-ტერცია), საშუალო (ტერცია-კვინტა) და – შორ (კვინტა-დუქცია)] (მაგ. 3, 4); 3) სადა მოვდლის მცირე სინტაქსურ ერთეულებში ან მათ ცალკეულ, სემანტებში ბეგრების მომატება რიტ-

მული დანაწევრებით (მაგ. 3 ა); 4) სადა მოდელის სიტყვიერ მარცვლებზე „მიხმული“ ცალკეული მცირე სინტაქსური ერთეულების რიტმული გაზრდა (მიღებულ ნაგებობაში ბგერათა რიტმული დანაწევრებით) და კონტურის შეცვლა (მაგ. 3 ბ). აღენიშნავთ, რომ 1-4 პუნქტებში აღწერილი მგლო-დიური გარდაქმნის სერხები გამოიყენება სამხიანი მოდელის ყველა ხმაში (ქვედა ორში ცვალებადობის უფრო მაღალი ხარისხით); 5) სინტაქსური ერთეულების რიტმულ-ინტონაციურ გაზრდასთან ერთად, გამშვენებისას ხშირია წარმოებული ვარიანტისათვის ბგერის ან სუბმოტივის და მასზე შეწყობილი მრავალხმიანი ნაგებობის მიმატება (მაგ. 5); 6) ზემოთ აღწერილი მოვლენების შედეგად, შესაძლოა, უმსხვილესი სინტაქსური ერთეულის – მუხლის დაყოფა, ახალი კადანსებისა და მუხლების წარმოქმნა (მაგ. 5, 2 ბ).

6. გამშვენება cantus-ის შენარუნებით და cantus-ის ცვლილებით

აღსანიშნავია, რომ გამშვენების, ანუ მარტივი მოდელის პოლიფონიური მეტამორფოზის პროცესის მრავალგვარი პროდუქტები ორ ნაწილად შეიძლება დაგვით, იმის მიხედვით, თუ გამშვენებულ ნიმუშში არქეტაქსული პანეი რა სახითაა „გადმოტანილი“:

1) არსებობს პიშნები, სადაც გამშვენება გულისხმობს პანეის პოზიციონალში გაფართოება-გაგრძელებას და მისი ცალკეული სეგმენტების ტრანსფორმირებას. მაგრამ, ამავე დროს, ნარჩუნდება cantus-ის ბგერათსიმალდებოვრი და კონტურული თავისებურებები, სიტყვიერ მარცვალთა საყრდენი სიმაღლეები და ფაქტურული პოზიცია. აქ ხმების დიდ მანძილზე გადაჯვარედინება იშვიათია, იგი მცირე ზომის საკადანსო საქცევებში ფიქსირდება.

გამშვენების ამ სახეობაში ტრადიციული cantus-ი, ფაქტობრივად, მუდამ „ზემოთ“ ღვრის. ასეთი პიშნები მეტად განვითარებული ხმათა სველით, როული და გამოსახვეული მგლოდიური და პარმონიული ერთი, დიდი ტესიტურული დიაპაზონით გამოირჩევიან. მოქმედოვან ერთად, მდიდრული იმპროვიზაციული სველებით ირთვება ქვედა ორი ხმაც. ხმები ამ ტიპის პიშნებში დასავლურ და აღმოსავლურ-ქართული გამშვენების სტილური ესთეტიკის შესაბამისად მოძრაობენ და, ხშირად, როულ პოლიფონიურ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან ერთმანეთთან. პოლიფონიური მუსიკალური ქსოვილი იქმნება საკმაოდ დიდ ინტერვალურ არეალში ხმების მგლოდიური განვითარების (სადა ორიგინალის ხმების მგლოდიების მოტივთა და სუბმოტივთა ინტონაციურ-რიტმული ტრანსფორმაციის) და კოლოპარმონიული ფერადონების მეშვეობით. ამას ხშირად თან სდევს ცალკეულ რიტმულ ფიგურათა ან მიკრომოტივის ვარიანტების ფაქტურაში კომპლემენტარულობის პრინციპის წარმოშენაც. ასეთი სახის გამშვენება ახასიათებს გამშვენებულ პიშნების დიდ ნაწილს, კარგლათან გალობაში, დასავლურ-ქართულიან შედარებით, ხმათა უფრო მოკრძალებული მოძრაობა აღინიშნება.

2) მეორე ტიპის გამშვენება-გაფარჯიშება, რომელიც მხოლოდ გელათისა და შემოქმედის სკოლების ტრადიციას ახასიათებს, ზემოთ აღწერილ მოვლენებთან ერთად, გულისხმობს ხმების დიდ მანძილზე გადაჯვარედინებას. ამ დროს cantus-ის ცალკეული სეგმენტის ტრანსფორმაცია-ჩანაცვლება ხდება ყოფილი, „არქეტაქსული“ სიმაღლიდან დაბლა აგებული ახალი სტრუქტურით და სწორედ ამ ქვემოთ გადმოჩანაცვლებული სინტაქსური ერთეულების ზემოთ გადაჯვარედინდება მოძახილი (მაგ. 6, 7 ა, ბ, გ). დასაშვებია, რომ ახალი სტრუქტურული ერთეულები შეიცავდეს მოდელის იდენტურ რამდენიმე საყრდენ (უფრო ხშირად დასაწყის და ბოლო) ბგერას (მაგ. 7 ა), ან საერთოდ განსხვავებული სიმაღლიდან იწყებოდეს (მაგ. 7 ბ). ხშირად ახალ სეგმენტთა ფინალისები დღანათა იდენტურია. თუმცაღა, შესაძლოა, რომ გამშვენებულ საგალობელში საკადანსო საქცევიც შეიცვალოს და ესა თუ ის მუხლი მოდელ-დედნისაგან კვინტით დაბლა ან სხვა სიმაღლეზე მდებარე ფინალისით დამთავრდეს (მაგ. 7 გ).

გავარჯიშების ამ სახეობაში, გადაჯვარედინების დროს, ტრადიციული მდლოდია ყოველთვის გარდაქმნილია [ძირითადი კილოდან გადასულია“ (კერესელიძე, Q-674: 189)]. ასეთ შემთხვევებში, ხმათშეწყობის პოლიფონიურობის ხარისხი მნიშვნელოვანწილად იზრდება; იცვლება ხმების ქცევა: ისინი თითქოსდა გადავლახავენ მათთვის „დაწესებულ“ რეგისტრულ, ტემბრულ და დინამიურ საზღვრებს: „იყოწყებენ“ ამათუ იმ პირობათვის ან ტრადიციული ფორმულისათვის „კანონიკურ“ კონტრასტს და რთული მდლოდიურპარამონიული და პოლიფონიური სტრუქტურის მქონე, ტიპიზებული კონფიგურაციის ფაქტურას წარმოქმნიან. ამ შემთხვევებში განსაკუთრებით აქტუურდება ფაქტურის საზგან-ზომილებიანობა – შუა რეგისტრში „ჩასული“ პირველი ხმა მატერული სივრცის სიღრმეში, უკანა პლანზე გადადის და ფონად იქცევა, რელიეფურად გამოყოფილი, მაღალ რეგისტრში „გადანაცვლებული“ მოძახილისათვის. ცალკეულ შემთხვევებში, ამახ ემატება ბანის შეერთება ან გადაჯვარედინებაც კი „მოძახილის რეგისტრში“ მყოფი მთქმელის „ფონთან“ (მაგ. 7 ა, ბ, გ; 8).

7) მოდელი-ინვარიანტის განხორციელების თავისებურებანი გამშვენებაში

არქეტიპული მოდელი თავისებურად „გარდაცოული“, არა კონკრეტული და რეალური, არამედ იდეალური არსია, იდეაა, მოდუსია. მისი ზოგიერთი (განსაკუთრებით კი დაკონკრეტებული რიტმული ან კალორი) ასპექტის მქონე ინვარიანტული იდეის ზუსტად, ერთნაირად გამოვლენა საგალობლებში, ფაქტობრივად, ძალიან ძნელად (ან თითქმის არ) ხდება. საგალობლების უმარტივეს ვარიანტებშიც კი ინვარიანტული მოდელის შემოქმედებითი, თავისუფალი განხორციელება ხდება, ენა-აზროვნება-ტრადიციის საზღვრებში.

გამშვენებისას იმპროვიზაციული ცვლილებების ობიექტი, შესაძლოა, გახდეს მოდელის ყველა მხარე და სვეტონტი, წნის ყველა ელემენტი. ცვლებადობა შედარებით ნაკლებად ვლინდება მუხლთა საწყის ინტონაციებში. აქ თავს იმენს პოლიფონიური გადააზრების ნიშანდობლივი თავისებურება. ნოტაციის არარსებობის პირობებში „გადანოტირების“ (ი. ზემცოვსკი) უკიდურესი მოვანა ტრადიციული cantus-ის ყველაზე სახასიათო ინტონაციურ-კონტურული თავისებურებანი, რათა „არ დაიკარგოს“ იგი. ამასთან, განვითარების პროცესში, როგ (ხშირად ბოლო) მუხლებში სამხიანი მოდელის პოლიფონიური გარდასახვა ისეთ ხარისხს აღწევს, რომ მასში, ფაქტობრივად, შეუძლებელია არქეტუპული საფუძელის ამოცნობა.

აღსანიშნავია, რომ ხშირად, გასამშვენებელი, პოლიფონიურ-ვარიანტული გარდასახვის ობიექტის რიგი თავისებურებანი, მასში მოკრძალებულად გამოვლენილი, გამშვენებისას უფრო რელიეფურად, მასშტაბურად წარმოდგება. მოდელი-ობიექტი თავად შეიცავს იმპულსებს, პოტენციას მდლოდური ხაზების, ფაქტურის, პარამონიისა და ფორმის მრავალგვარი ტრანსფორმაციისათვის.

გამშვენებისას მრავალხმიან მოდელში: 1) მოკრძალებული, რამდენიმე ბეკიანი გამღერებები გარდასახება განვითარებულ მდლოდიურ ფრაზებში; 2) იცვლება ინვარიანტული მდლოდური ნახაზი-კონტურები; 3) მოდელის გამშვენებისას მუხლთა შეზღუდვები საქცევები მსხვილდება და მათი გამმოვანე ცეზურები დახურულ ან ღია კადანსებად გადაიქცევა. ამასთან, ხშირია კადანის გარდაქმნა პოლიფონიურ ნაგებობად, რომლის მეშვეობითაც მოდელისეული ცეზურის ნივთიერება და სინტაქსურ ერთეულთა გადაბმა ხდება (მაგ. 9 ა, ბ); 4) შესაძლოა, შეიცვალოს საკადანსო თანაუღრდადობების ინტერვალური შედგენილობა და სიმაღლე; 5) სადა ფაქტურაში არსებული პოლიფონიური „განახები“, გამშვენებისას მკვეთრ გარდასახავს განიცხადება და განსაკუთრებულად პოლიფონიზებული სვეტონტების წარმოქმნის საფუძველი ხდება; 6) სადა სტილის ფაქტურაში ვერტიკალის შემადგენელი ხმების ურთიერთიმამართების ორმაგი დაწყვილების ფაქტორი მოქმედებს: – გამოიყოფა მოძახილი-მთქმელისა და მოძახილი-ბანის წყვილები. გამშვენების მატება იწყებს ხმების

ურთიერთმიმართების ამ თავისებურების გადაღახვისა და ხმათა პოლიფონიური დამოუკიდებლობის ტენდენციებს; 7) დასავლურ-ქართულ *გამშვენებულ* პიმნებში გვხვდება ფრაგმენტები, სადაც ფაქტურაში გადახლართულია სამხიანობისა და პირველი ხმის „უცეცხვლად“ ჟღერის, თითქოსდა, „კანონიკური“ პრინციპები. ამ ფრაგმენტებში ფაქტურის „შქმწნელი“ ხმების რაოდენობა იცვლება (მაგ. 9 ბ, 10 ა-გ); 8) *გამშვენებისას*, შესაძლოა, შეიცვალოს მოდელის კომპოზიციური სტრუქტურაც. მუსიკალური აზრის განვითარების დრამატურგია უფრო მასშტაბურია და „კალდელაინა“, ეიდერ მარტივ ნიმუშებში, სადაც აზრის განვითარება ბევრად უფრო მდორე და მშვიდია.

8. ფაქტურის სივრცული პარამეტრები *გამშვენებაში*

სადა მოდელის მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიური ტრანსფორმაციის პროცესში, ფაქტურის სივრცული კოორდინატების გააქტიურება-გარდასახვა ხდება: აქტიუბული პანგი რიტმულად მსხვილდება, ხშირია ბგერების დიმიუიციაც, რაც იწვევს ფაქტურის **პორიზონტალური პარამეტრით** გაზრდას, სინტაქსურ ერთეულთა გადაახრებას და ცეზურების, ასევე ღია ან დახურული კადანსების „გამრავლებას“.

გამშვენებისას იზრდება ფაქტურის **ვერტიკალური პარამეტრიც** – გააქტიურებული ხმების პოლიფონიური ანსამბლის ცდილობს „დაიპყროს“ ტესიტურის მამაკაცის ვოკალისათვის მაქსიმალურად მისაწვდომი საზღვრები. *გამშვენებული* გალობისათვის დამახასიათებელია ფართო ინტერვალური შემაღლენლობის თანაფარდობების ხშირი გამოყენება, მისწრაფება ხმების ურთიერთდაშორებით ინტონირებისაკენ.

გამშვენებისას, ხმების ასეთი ხშირი გადაჯვარდინება, ფაქტურის **სიდრმული კოორდინატით** მანძილურებას წარმოადგენს – დაიპყროს“ *cantus-ის* სადა ფაქტურაში რელიეფურად წარმოჩენილი მოქმედი პერიოდულად უკანა პლანზე გადაინაცვლებს და, *გამშვენებულ* ქსოვილში, რელიეფურად გამოყოფილი მოახილვისათვის, ფონად იქცევა. აქტიური და დამოუკიდებელი ხდება ბანის მოძრაობაც. შედეგად ვიღებთ **პოლირელიეფურ მუსიკალური ქსოვილს**, რომელშიც ხმები პოლიფონიურ-ინტონაციურ ინიციატივას იწენს. ფაქტურული განვითარების პროცესში, სახასიათო, დამოუკიდებელი მოტივების ან სუბმოტივების აუღერებით სამივე ხმა პერიოდულად „გუიახლოვდება“ ან „გეშორდება“ და *გამშვენებული* გალობის **მხატვრული სივრცის მრავალრელიეფურობასა და მრავალგანზომილებიანობას** წარმოაჩენს. რა თქმა უნდა, სამხიანი საგალობელში ეს სივრცე და მისი პარამეტრები თავისებური, შესაბამისი მასშტაბისაა.

რაც შეეხება ფაქტურის **დიავონალური პარამეტრის** „მუშაობას“, „გამშვენებულ“ საგალობელში ეს მოვლენა თავისებურად ელინდება. აქ წვენ არ გვაქვს იმიტაცია კლასიკური სახით, გვხვდება მხოლოდ მისი ჩანასახოვანი ფორმები ცალკეული სუბმოტივების ან რიტმული ფიგურების პერიოდულად სხვადასხვა ხმებში „გადაცემის“, „მოგირების“ დონეზე (მაგალითი 11, 12).

ხმებს შორის პოლიფონიური „დისკუსია“, მიკრომოტივთა არასუსტი ვარიანტებით, მათი ინტონაციური, რიტმული და კონტრუქტული მხარეების პერიოდული „გახსენება“ სხვადასხვა ხმებში, ქორიქ-ერესელიდისიყულ *გამშვენებულ* პიმნებში საკმაოდ ხშირად შეიძლება შევხვდეთ.

9. ფაქტურის კომპლემენტარული კონფიგურაცია

საგალობელთა ფაქტურაში იგრძნობა მისწრაფება კომპლემენტარული ინტონირებისა და კომპლემენტარული რიტმიკისაკენ. ვერტიკალის შემაღლენელ ხმებს ამის იმპულსს პანგის *გამშვენების* ზემოთ აღწერილი თავისებურებებიც აძლევს. პოლიფონიური ქსოვილის წარმოქმნა, *cantus-ის გამშვენებით* წარმოებულ მოტივებსა თუ სუბმოტივებზე, ქვედა ხმების „რეაგირების“ შედეგად ხდება პანგში მიმ-

დინარე ინტონაციურ-რიტმული პროცესები მოახილვისა და ბანის მოძრაობაში აირეკლება. გამშვენებულ ფაქტურაში ხმათა ურთიერთდამოკიდებულება მრავალფეროვანია და მობილური, როგორც სადა, ასევე სახეცვლელი მოდელ-ფორმულებზე ხმათა შეწყობის სხვადასხვა სახით (პარალელური, საწინააღმდეგო, განსხვავებულ-ინტონაციური...) ამასთან, ქსოვილში ხმათა შეწყობის სხვადასხვა ტიპითაა დოზირება მუდამ „არაპროგნოზირებადია“ და იმპროვიზაციით თუ შუა საუკუნეთა საკომპოზიტორო ესთეტიკით განისაზღვრება. რა თქმა უნდა, ეს მოვლენები სხვადასხვა სახითა და ხარისხით ვლინდება ამა თუ იმ სამგალობლო სკოლის ნიმუშებში.

კომპლემენტარული ინტონირებით, „აქტურო“ ინტონაციებით ან ცალკეული ბგერებით, ხმები „ქსოვენ“, „ქარგავენ“ მომუქურთმებულ, დრამირებულ, პოლირელიფურ მუსიკალურ ქსოვილს. ფაქტურა თითქოსდა თრთის, „ცემიციმებს“, „ვიბირებს“ ხმებში არსებული დამოუკიდებელი სუბმოტივების, გამოყოფილი ინტონაციების და ბგერების მეშვეობით (მაგ. 12).

10. გამშვენება-პოლიფონიურობა – ესთეტიკური კატეგორია და ეროვნული იდენტობის მუსიკალური სიმბოლო

როგორც ცნობილია, გალობაში პოლიფონიურობის ხარისხის ზრდა აღმავალია სასწავლებელი ხმებიდან სადა და ნაძვლილი სტილების „გავლით“ – გამშვენებისაკენ.

ძველი ვიქტორ, რა უფრო ვლინდება საგალობლის ფაქტურაში – „პარალელიზმის პრინციპის ერთგულება“ თუ არქეტიპული სამგალობლო მოდელისათვის იმანენტური, ამ პრინციპისთვის მუდმივად თავის არიდებისკენ სწრაფვა. მარტივ საგალობლებში გამშვენების ნიშნებია, გამშვენებულებში კი პარალელიზმის – სასწავლებელი ხმების ან სადა გალობის ამ მახასიათებლის ფრაგმენტული გამოვლინებები (შეიძლება დაგუშვათ, რომ როგორც „ნაშთი“, „დანატოვარი“ პროფესიული საკლესიო მრავალხმიანობის უძველესი ფორმებისა). ასეთი დიალექტიკურობა ახასიათებს ქართული საგალობლის ფაქტურულ აზროვნებას.

გამშვენებული საგალობლის ფაქტურაში მუდმივად განახლებადი და მრავალსახოვანი მუსიკალური ქსოვილია. პანგში მცირე ან დიდ ფორმულათა მონაცვლეობას (როგორც არქეტიპულ ინტონაციებთან ასე თუ ისე მიახლოებული, ასევე „გადინტონირებული“ სახით) თან სდევს ფაქტურაში ამ ფორმულების მრავალხმიანი ხორცშესხმა. მხოლოდ, როგორც წესი, ფორმულათა „გამრავალხმიანება“, ხმების სხვადასხვაგვარი მოძრაობით, აგებული, პოლიფონიურობის სხვადასხვა ხარისხის მქონე ნაგებობებში ხდება. მუსიკალურ ქსოვილში მდინარებისას სხვადასხვანაირად აგებული მრავალხმიანი სფერებები სცვლის ერთმანეთს.

ქართული საგალობლო მრავალხმიანობის ყველაზე ტიპურ მახასიათებლად სწორედ ასეთი ცვალებადსახოვანი პოლიფონიური ფაქტურა წარმოგვიდგება, რომელშიც პოლიფონიურობის ყველაზე უკიდურესი ზღვარი („მარცხნივ“, მინიმუმისკენ), პოლიფონიურობის ყველაზე მცირე გამოვლინება, არის ცალკეულ მცირე ზომის ნაგებობებში არსებული ხმათა მკაცრი პარალელიზმი, პეტეროფონული ფაქტურა. ცხადია, რომ მუსიკალური ქსოვილის ნებისმიერი სახე, ნებისმიერად ორგანიზებული ფაქტურული სტრუქტურა-სფერმენტი, ხმათა უნიკალური პოლიფონიური აქტივობის შედეგია, პოლიფონიური ანსამბლის ორიგინალური გამოვლინება.

ქართული საგალობლისათვის იმანენტურია გამშვენებისაკენ, ანუ განსხვავებულ-ინტონაციური, პოლირელიფური ქსოვილის შექმნისაკენ სწრაფვა. ეს ყველაზე სადა, მარტივ საგალობელშიც კი ვლინდება გამშვენების ნიშანთა არსებობით.

საგალობელში გამშვენება პოლიფონიურობის მატებაა. ქართულ გალობაში „შშვენიერის“ ესთეტიკური კატეგორია მრავალხმიანობაში ხმათა დამოუკიდებლობასა და მათი მელიოდების ანსამბ-

ღში – პოლიფონიურობაში ედინდება. ქართული „ჰომო-პოლიფონიკის“ (ი. ზემცოვსკი) მუდმივად „იღწეის“, რათა რაიმე „გამჟღავნებული“, განსაკუთრებული, ფერადოვანი, მძაფრი და აქტუალური შექმნას მრავალხმიანი მუსიკირების პროცესში. ეს არის სამჯაროს მხატვრულ-მუსიკალური სურათის შექმნის მისეული ფორმა, ისტორიულად ჩამოყალიბებული ეროვნული „პოლიფონიური აზროვნების“ ყველაზე მნიშვნელოვანი თავისებურება და მისი ეროვნული იდენტობის ბგერადი სიმბოლო. ამ მრავალსახოვანი და „მორთული“ სიმბოლოს დახვეწილი სისადავითა და ზომიერებით აღბეჭდილ მუსიკალურ სტილისტიკაში თავს იხენს ქართული მხატვრულესთეტიკური აზროვნების დიალექტიკური ბუნება, ასევე მკაფიოდ გამოვლენილი ქართული პოეზიის, პროზის, არქიტექტურისა თუ სახვითი ხელოვნების კლასიკურ ნიმუშებში.

დამოწმებული ლიტერატურა

ქლერტი, ივანე. (2005). *დეკრეები პარმინიაში*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ჭორბე, ფილიპონ. (1896). „ქართული გალობის მდგომარეობა“. *ქრნ. მწკმში*, №9, 10

შუღლაშვილი, დავით. (2001). „ქართული გალობის „უნიისონური“ მრავალხმიანობა“. *გრებულში: სახელოერო და საერო მუსიკის პრობლემები*. გვ. 101-118. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხუნდაძე, რაფელ. (1911). *ქართული გალობა, ლიტურგია. თიანე ოქროპირისა, ბასილი დიდისა და გროგორ დღთის-მეტყველისა. პარტიკურა. ნოტებზე გადაღებული მეფელის რაფელ თ. ხუნდაძის მიერ. წინასიტყვაობა* (გვ. I-VI). ტფილისი: გამოცემა ესტატე ხოლომანის-ძის კერძელობისა

ხელნაწერი წყაროები

კერძელობი: ექვთიმე-Q-672, 674, 692. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი. თბილისი

სანოტო კრებულები

კარბელაშვილი, ვასილ. (1898). *ქართლ-კახური გალობა, კარბელაშვილი კილითი*. ცისკარი, ნოტებზე გადაღებული მეფელ კასილ კარბელაშვილის მიერ. შიორე ნაწილი. ტფილისი: სტამბა მ. შარაძისა და ამხანაგობისა

ჭორბე, ფილიპონ. (1895). *ქართული გალობა: ლიტურგია თიანე ოქროპირისა. გადაღებული ფილიპონ ი. ჭორბის მიერ. ტფილისი: მ. შარაძის გამოცემა და სტამბა*

ჭორბე, ფილიპონ. (1904). *ადგომის საგალობელი. ტფილისი მსწრაფლმგვდავი არ. ქუთათელაძისა*

ჭორბე, ფილიპონ. (1914). *სადღესასწაულო საგალობელი წირვისა. ტფილისი: გამოცემა ესტატე ხოლომანის-ძის კერძელობისა*

SVIMON (JIKI) JANGULASHVILI
(GEORGIA)

SPECIFIC FEATURES OF THE POLYPHONIC MUSICAL TEXTURE TRANSFORMATION IN *DECORATED* CHANTING

Chanting polyphony and its texture is a unique and original element of the old Georgian musical language. The phenomenon of Georgian chanting is created by the polyphonic texture characterized by the diversity of configuration and mobility in combination with other musical language elements and their interrelation.

Of the most general immanent regularities of Georgian chanting (*three-part singing – with the traditional melody (cantus firmus) in the top voice, modal harmony; the modal system founded on operating with formulae-modes; the form “bound” by melodic formulae; domination of the variation-improvisational principle; original and at the same time related musical-language styles of different chanting schools*); I will dwell on the phenomenon of the plain and complex *decorated/flourishing* styles.

1. Plain and true chanting

The melodic-intonational and polyphonic-textural aspects of the *plain* specimens of the Karbelashvilis, Gelati and Shemokmedi traditions manifest great resemblance with one another. In the chant, alongside with the increase of *decoration*, the resemblance is reduced and the stylistic individuality of this or that school is revealed more distinctly.

In *plain* chanting simplicity is characteristic of all the elements of the musical language. The specificity of this polyphonic style is smooth melodiousness, a low degree of intonational-rhythmic intensity in all the three parts included in the vertical. It is in the *plain* chanting that the axis, the skeleton of the archetypical tunes is observed. Apart from that the vivid simplicity of the melodic expression, transparent texture, plain and archaic harmony make the impression that this style is initial and old (ex. 1).

This feeling of its being initial is not accidental – a plain chant (being a variant of some invariant) is the “original”, a three-part model (with the meaning of *cantus firmus*) of *decorated* hymns, the basis of increasing polyphony, which is prepared and meant for a) showing the traditional tune; b) the first step of teaching; c) *decorating*, or for creative polyphonic-improvisatorial interpretation.

The transitional stage from the *plain* to the *decorated* style is the *true mode* style. Here the melodic individuality of the voices and their intonational-rhythmic intensity and polyphony of the texture are increased; the harmony is more diversified. It may be said that the greater part of West Georgian chants and also Kartlian-Kakhetian hymns, *decorated* in the same manner, bear the signs of the stylistic, aesthetic and textural configuration of the *true mode*.

2. Decoration-flourishing

On the basis of the analysis of notated chanting material and according to the information provided by the nineteenth-century musicians (Kereselidze, Q – 674: 189; Khunadze, 1911: V-VI; Koridze: 1896) it is evident that on the one hand *decoration* or *flourishing* is an intonational-structural transformation of the traditional archetypical tune and on the other – a different transfiguration, an intensive process of the polyphonization of

the “original” of the decorated hymn or the texture of the plain original (ex. 2 a, b). Quite often it is added with the introduction of mode diversity (especially with the Karbelashvilis).

Each *decorated* hymn is a complicated variant of some *plain* model and a more complex variant of the invariant common with the latter, it is also its intonational, polyphonic and harmonic transformation, a unique polyphonic realization of the model, which is the paradigm of the creative capacity of Georgian chanting.

It should be noted that there is not a single chant in which, when constructing the musical texture, only one form of the voice combination should be used. Chants are characterized by a mixed, improvised use of polyphonic methods during multipart performing. Even in the simplest specimens at least two methods of voice combination occur, and this is a must in cadences.

3. Interrelation between the verbal and musical text in *decoration*

A hymn is a singing performance of various types expressing gratitude, exaltation, supplication, narrating a divine history or reciting some liturgical-poetic text. It is its function to set the poetic text, accepted by the canons of the divine service, to music, to grant the listener a sacred feeling of spirituality, elevation and love for God by means of the expressive power of art and its artistic-emotional influence.

In the *plain* and *true* mode chants, where the syllabic or the so-called “neumatic” singing prevails, the interrelation between the word and the tune is based on the equality of both principles. Here poetic-verbal and musical caesuras often coincide. Music and the word, poetic world and musical content develop in the common dramatic direction.

At the same time, in the very hymns of the *plain* and *true* modes, quite often the poetic-verbal and musical caesuras miss each other and just roughly coincide.

The cases, when the caesuras of the poetic and musical texts do not coincide, grow in number alongside with the increase of the cases of *decoration* in the chants. *Decoration* also means rhythmic expanding of the model that is to be *decorated*, it is when the multiplied musical caesuras in one case coincide with those caesuras of the verbal text, which were distinctly or weakly expressed in the musical texture of the *plain* models; in the second case the syntactic division of the poetic text “is never even taken into consideration”, more than that, the words are often divided in the middle.

Specific types of the interrelation between the word and music occur in the last parts of the Eucharistic canons, in communion anthems, in “Great Is polla” and in some variants of “Let us the cherubim mystically representing”. In the hymns of this type the small verbal text is set to long, *decorated* musical material.

The increase of *decoration*, the greater activity and importance of the musical basis of the hymn very often cause the verbal source to turn only into “the foundation of intoning”, and its “cause” (The expression of this is the dissemination of verbal syllables on identical formulae in hymn variants). Drawn-out sound on a word or its separate syllable (*gamghereba*) results in the domination of the musical basis of the hymn in the psychological perception of the chanter or the listener. Such a feature is characteristic both of the Gregorian and Greek traditions and early European polyphony, especially that of *ars antiqua*.

In such cases the hymn is not “only” the drawn – out singing (*gamghereba*) of the verbal text, in it the expression and development of the musical idea per se, independent of the verbal text, becomes more important. The hymn turns into the “wordless prayer and supplication”, “without uttering words”, “wordless chanting”, to put it in other words into the musical idea, “self-sufficient” and independent of the words, a special musical value that expresses something “that cannot be expressed” in words. **The spiritual-artistic world of the verbal text is extensively and boldly expressed in the *decoration* by means of the expressive methods of music, a specific musical idea, thus creating a symbol and an image of Heaven.**

4. Harmony

As it is generally characteristic of modality, in *decorated* hymns the mode structure is a result of multipart linear development and polyphonic realization of the traditional **cantus** moduses. The mode system is manifested and realized by means of the polyphonic ensemble of the voices forming the multipart texture.

Especially characteristic of the *decorated* style is a wide, extending harmonic vertical, also the frequent, emancipated use of various dissonance accords occurring as a result of free voice leading, mode diversity and complexity, abundance of mode variety and modulations. The more polyphonic and *decorated* the texture becomes, the greater is the number of these phenomena.

In the *decorated* hymns there is a constant alternation and floating of consonances of different intonational and harmonic specificities. One of the secrets of the unique beauty of Georgian chants is the alternating current of the consonances marked with kindness and spiritual warmth, at the same time having various shades and moods.

5. Specific features of the transformation of the melody in *decoration*

In the variants of the *plain* and *true* modes, when *decorated*, the syntactic constructions of a comparatively stable rhythmic structure undergo dramatic rhythmic and intonational metamorphosis.

In *decorating the plain cantus* the basic methods of variant alterations are:

1) Changing the rhythmic aspect of the duration of invariant sounds and/or small syntactic units. The length of the sounds grows or decreases by even digits (two, four times...) (ex. 3); However triplet figures are also often used; 2) In "place" of separate sounds of *plain* melodies sub-melodies consisting of several sounds emerge. They distance themselves from the basic tone by different height attitude, moving around the intonational "source" in the area of different intervals – [nearest (second and third), middle (third-fifth) and distant (fifth-decima)] (ex. 3, 4); 3) Addition of sounds with a rhythmic articulation in the minor syntactic models or in their separate segments of the *plain* mode (ex. 3 a); 4) Rhythmic growing of separate minor syntactic units "attached" to the verbal syllables of the *plain* model (with the rhythmic articulation of sounds in the resulting structure) and changing of the contour (ex. 3 b). **It should be noted that the methods of melodic transformation described in items 1-4 are used in all the voices of the three-part model (With higher degree of alternation in the lower two);** 5) Alongside with the rhythmic-intonational growth of the syntactic units, during the *decoration*, very frequently a sound or a sub-melody and a multipart structure adjusted to the former may be added to the resulting variant (ex. 5); 6) The phenomena, discussed above, may result in dividing the biggest syntactic unit – stanza, forming new cadences and stanzas (ex. 5).

6. *decoration* with preserving the *cantus* and altering the *cantus*

It is noteworthy that the various products resulting from the process of the polyphonic metamorphosis of *decoration*, i.e. the *plain* model, may be divided into two parts, according to how the archetypical tune is "transferred" into the *decorated* specimen.

1) There are hymns, where *decoration* means enlarging and extending the tune in the horizontal and transforming its separate segments. Though, at the same time, in the **cantus** the specific features of the pitch and contours of the sounds are preserved, so are the pitch of the basic tones of the verbal syllables and textural position. These voices very rarely cross one another in a long distance. It is attested only in minor cadential movements.

In this kind of *decoration*, as a matter of fact, the traditional **cantus** always sounds "higher up". Such hymns are usually distinguished by a highly developed voice-leading, complex and expressive melodic and harmonic language, a vast tessitura range. Together with the directing singer the lower two voices are

also ornamented with luxuriant improvisatorial movements. The voices in the hymns of this type move in keeping with the stylistic aesthetics of the West and East Georgian *decoration*, quite often being in a complex polyphonic interdependence. Polyphonic musical texture is formed within quite a large interval area by means of the melodic development of voices – transformation of the voice melodies of the *plain* original and mode-harmonic diversity. Quite often this is accompanied by bringing out in the texture separate rhythmic figures of micromelody variants on the complementary principle. Such a *decoration* is characteristic of a great number of the *decorated* hymns, with a comparatively humbler voice movement in the Karbelashvilis' chants in comparison with West Georgian ones.

2) The second type of the “decoration-jubilation”, characteristic of only Gelati and Shemokmedi schools, together with the phenomena mentioned above means crossing of the voices along a great distance. At this time separate segments of the “cantus” are transformed and superseded by a new structure built downward from the former “archetypical” height and it is these syntactic units which were shifted down, that the middle voice cross with (ex. 6; 7).

In this kind of *decoration* the traditional melody is always transformed (“deviates from the basic tone”, - Kereselidze, Q – 674: 184). In such cases the polyphonic degree of voice combination is greatly increased. The behaviour of the voices also changes. They seem to overcome the “established” register, timbre and dynamic borders, forget the “canonic” contour of this or that hymn or traditional formula, creating the texture of a typified configuration of a complex melodic-harmonic and polyphonic structure. In such cases the three-dimensional character of the texture becomes especially active, the first voice, that has “descended” into the middle register, moves back, into the depth of the artistic space, turning into the background for the prominent middle voice which has “shifted” to the higher register. In separate cases it is added by joining in the bass part and even crossing with the “background” of the leading singer, who is in the “middle voice register” (ex. 7; 8).

7. Specific features of the realization of model-invariant in the *decoration*

In its own way the archetypical model is “gradational”, not concrete and real but an ideal essence, idea, modus. In the hymns some of its (especially concrete rhythmic or mode) stable invariant idea, as a matter of fact, is hardly ever (or almost never) manifested similarly. Even in the simplest variants the invariant model is realized freely in a creative manner within the limits of the language, mentality and tradition.

In the process of *decoration* any aspect and segment of the model, every element of the language may become the object of improvisatorial changes. The alterations are less noticeable in the initial intonations of the stanzas, where the specific feature of the polyphonic re-interpretation is manifested – in the absence of notation the extreme border of “re-intonation” (I. Zemtsovski) is all the characteristic intonational-contour traits of the traditional “cantus”, so that it should not be “lost”. Besides, in the process of evolution in a number of (often the last) stanzas the polyphonic transformation of the three-part model achieves such a degree that it is almost impossible to recognize its archetypical foundation.

It should be noted that a number of the so-far humbly manifested characteristic features of the object of the polyphonic-variant transformation, in the process of *decoration* are demonstrated more boldly on a larger scale. The model-object itself contains the impulses and potential for the multifarious transformation of the melodic lines, texture, harmony and form.

In the process of *decoration* in the multipart model:

- 1) Modest singing on several sounds (*gamghereba*) develops into advanced melodic phrases;
- 2) The melodic invariant contours are changing;

3) When *decorating* the model the movements forming the stanzas become thicker and the caesuras that separate them, turn into close or open cadences, quite often the cadence is transformed into a polyphonic structure which levels out the caesure of the model and links the syntactic units (ex. 9 a, b);

4) The interval composition and pitch of the cadential consonances may be changed;

5) The polyphonic “clusters” present in the *plain* texture undergo a great transformation in the process of *decoration* and become the basis for forming especially polyphonicized segments;

6) In the texture of the *plain* style the factor of the double coupling of the interrelation between the voices, constituting the vertical, is active: the pairs of the middle and leading voices and the middle voice and bass part become prominent. The increase of *decoration* results in the tendencies towards overcoming the specific character of voice interrelation and the polyphonic independence of the voices;

7) In West-Georgian *decorated* hymns there are fragments where the allegedly “canonical” principles of the “obligatory” sounding of the three-part and the top-voice singing are violated. In these fragments the number of the voices creating the texture is changed (ex. 9 b, 10 a-c);

8) During *decoration* the compositional structure of the model may also change. The dramatic composition of the evolution of the musical idea is more large-scale and “undulating”, than in the plain specimens, where the flow of the idea is smoother and calmer.

8. The spatial parameters of the texture in *decoration*

In the process of the polyphonic transformation of the musical texture the spatial coordinates are transformed and become more active.

The archetypical tune becomes thicker rhythmically, the sound diminution is frequent, this causes the growth of the texture by the **horizontal parameter**, re-interpretation of the syntactic units and the “multiplication” of the caesuras and open and close cadences as well.

In the process of *decoration* the **vertical parameter** also grows – the polyphonic ensemble of the voices that have become active tries “to occupy” the maximum borders that the male voice can attain. *decorated* chanting is characterized by the frequent use of the consonances of a broad interval composition, aspiration to the mutually distanced intoning.

Crossing of the voices, so often occurring in the process of *decoration* is a manipulation with the **indepth co-ordinate** of the texture – in the *plain* texture of the established **cantus** the boldly distinguished leading singer (reciter), moves backward periodically and turns into the background for the middle voice, standing out in the *decorated* texture. The bass part movement also becomes active and independent. The result is a polyrelief **musical texture** in which the voices demonstrate polyphonic-intonational initiatives. During the flow of the texture, by means of sounding of the characteristic, independent melodies or sub-melodies, all the three voices “get closer” to us or “go far away”, **bringing out the diversity and the multidimensional aspect of the artistic space**. It goes without saying that in three-part chants this space and its parameters are of a corresponding specific scale.

As for the “acting” of the **diagonal parameter of the texture**, in the *decorated* chant this phenomenon is revealed in its own way. Here there is no imitation in its classical aspect, there are only its rudimental forms on the level of the periodical “passing over”, and “migration” of separate sub-melodies or rhythmic figures (ex. 11, 12).

In Koridze’s and Kereselidze’s decorated hymns there may be a sufficient number “of the polyphonic discourse” with inaccurate variants of micromelodies, periodical “recalling” of their intonational, rhythmic and contour aspects.

9. Complementary configuration of the texture

In the hymn structure the inclination to the complementary intoning and complementary rhythmic is felt. The voices constituting the vertical also receive the impulse for this by the above-mentioned specific features of *decorating* the tune. The polyphonic texture is formed as a result of the “reaction” of the lower voices to the melodies or sub-melodies created by the *decoration* of the **cantus**. The intonational-rhythmic processes taking place in the tune are reflected in the movement of the middle voice and the bass part. In the *decorated* texture the interdependence of the voices is diversified and are assembled in a mobile way by different manners of voice combining (parallel, opposite, different-intonational...) both on the *plain* and transformed model-formulae. At the same time the dosage of different types of combination in the texture is always “unpredictable” and is determined either by the improvisation or the composing aesthetics of the Middle Ages. It is quite evident that these phenomena are indicated in different manners in the specimens of various chanting schools.

By means of intoning, “active” intonations or separate sounds, the voices “knit”, “embroider” the ornamented, draped, multi-relief musical texture. The texture seems to quiver, “twinkle”, “vibrate” by means of the independent sub-melodies, distinguished intonations and sounds present in the voices (ex. 12).

10. *decoration*-polyphony – an aesthetic category and a musical symbol of national identity

As it is usually known in chanting the increasing of the degree of polyphony is ascending from the “voices to be learned” towards the *decoration* through the *plain* and *true* styles.

It is not easy to say which is more distinctly revealed in the hymn texture – “devotion to the principle of parallelism” or permanent striving for avoiding this principle, immanent of the archetypal chanting model. In plain chants there are signs of *decoration*, in the decorated ones parallelism – this parameter of “the voices to be learned” or *plain* chants, is revealed fragmentarily (it may be assumed, that it is a “remnant”, something “left” from the most ancient forms of professional multipart church chanting). It is such dialectics that characterizes the textural mentality of Georgian chanting.

In the texture of the *decorated* chant constantly renovating and multiform musical texture is present. In the melody the alternation of minor and major formulae (both with the intonations more or less close to the archetypal ones and “re-intonated” form) is accompanied by the polyphonic realization of these formulae in the texture. But, as a rule, the process of these formulae becoming polyphonic occurs in the structures with various degrees of polyphony built by different kinds of voice movements. In the flow of the musical texture polyphonic segments, constructed in different manners, replace one another.

It is this changeable polyphonic structure that is the most characteristic parameter of Georgian ecclesiastic polyphony, in which the extreme limit (to the “left” towards the minimum), the least manifestation of the polyphony is the strict parallelism of the existing voices and the heterophonic structure occurring in separate minor structures. It is clear that any aspect of the musical texture, any organized textural structure-segment is a result of a unique polyphonic activity, an original demonstration of a polyphonic ensemble.

The striving for *decoration*, i.e. for creating a different intonational, poly-relief texture is immanent. It is manifested by the signs of *decoration* even in the plainest, simplest hymn.

decoration in a hymn is the increasing of polyphony. Here the idea of musical beauty is realized in polyphony. In Georgian chanting the aesthetic category of the “beautiful” is manifested by the independence of voices in multipart singing and in the ensemble of their melodies – in the polyphony.

The Georgian “homo-polyphonicus” (I. Zemstovski) is always striving for creating something *decorated*,

special, colourful, intense and topical in the process of polyphonic musicking. It is its original form of creating the musical-artistic aspect of the universe, the most significant feature of the historically formed national “polyphonic mentality” and the sound symbol of its national identity. In this musical stylistics marked by the exquisite simplicity and moderation of this diversified and *decorated* symbol, the dialectical nature of Georgian artistic-aesthetic mentality is revealed; in the same vivid manner it is manifested in the classic specimens of Georgian poetry, prose, architecture and fine arts.

References

- Khundadze, Razhden. (1911). *Kartuli galoba. Liturgia. Ioane okropirisa, basilis didisa da grigol Gighvtismetvelisa* (Georgian Chant. Liturgy of John Chrysostom, Basil the Great and Gregory Dialogos). Preface (P. I-VI). Tbilisi: Estate kereselidze's publishing
- Koridze, Pilimon. (1896). “Kartuli galobis mdgomareoba” (“Condition of Georgian Chant”). *Journ. Mtsqems*, No.9,10
- Shugliashvili, Davit. (2001). “Kartuli galobis “uniosnuri” mravalkhmanoba. (“Unison Polyphony of Georgian Chant”). In: *Sasuliero da saero musikis problemebi* (Problems of sacred and Secular Music), P. 101-118. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire
- Zhghenti, Ivane. (2005). *Lectures on Harmony*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire

Notated Collections

- Karbelashvili, Vasil. (1898). *Kartli-kakhuri galoba, “karbelaant kiloti”, tsiskari, notebze gadaghebuli mghvdel vasil karbelashvilis mier. meore nawili* (Kartli-Kakhetian Chant “Karbelaant Mode”, Matins, Notated by Priest Vasil Karbelashvili. Part Two). Tbilisi: Publishing M. Sharadze and Co.
- Koridze, Pilimon. (1895). Georgian Chant: Liturgy of John Chrysostom. Notated by Pilimon Koridze. Tbilisi: M. Sharadze's publishing and typography
- Koridze, Pilimon. (1904). Easter Chants. Tbilisi: Kutateladze's typography
- Koridze, Pilimon. (1914). festive Chants of Liturgy. Tbilisi: Estate Kereselidze's publishing

Manuscripts Sources

- Kereselidze, Ekvtime. Q672, 674, 692. National Centre of Manuscripts. Tbilisi

მადგლითი I. მოყვანილი, თავდაპირველად (ერეკლძიძე, Q674; 251)

Example 1. *MovedIT, Tagvani-Vstet* (Kereselidze, 0674; 251)

[illegible]

მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი

Example 2. *MovedIT, Tagvani-Vstset*

5) ՅԱԲՅԱՆԵՐԺՅԱՆՈ (լրդել եղածով, Q674: 38)

Decorated (Kereselidze, Q674:38)

Ergon, Aveb. Andante

Sopr. Alto Ten.

Ergon, Aveb. Ergon, Aveb.

- b) *Decorated* (Kereselidze, Q674; 46)

მაგალითი 3. კანცონის გარდასახვა გმწვენიებაში (ქრესტიანობა, Q674)
Example 3. Transformation of the melody into ornamentation (Kereselidze, Q674)

[illegible]

- ა) VI-VIII მუხლები
 ბ) stanzas VI-VII

ა) VI-VIII მუხლები

ბ) stanzas VI-VII

ა) VI-VIII მუხლები

ბ) stanzas VI-VII

მუხლები 8. ყრავაშვილი შპანადი IX ძეგლისგან (ქორი, 1914)
 Example 8. A fragment from the IX irmsos of The Nativity (Koridze, 1914)

მუხლები 8. ყრავაშვილი შპანადი IX ძეგლისგან (ქორი, 1914)

Example 8. A fragment from the IX irmsos of The Nativity (Koridze, 1914)

ზეგაძე 010 9. ღირს ანს ჰეშმარიტად

Example 9. *Ghirs Ars Cheshmaritad*

ა) კარბელაშვილი, 1898: 68

ა) Karbelashvili, 1898: 68

კარბელაშვილი, 1898: 68

ბ) კორიძე, 1895: 126

ბ) Koridze, 1895: 126

კორიძე, 1895: 126

მაგალითი II. მოგვით, თავისი-მცემი (წყარო)
Example II. Moved I, Taqvani-Miser

მა - - - ვა - - - ნა - - - მ - - - ცე - - -
ma - - - va - - - na - - - m - - - ce - - -

მა - - - ვა - - - ნა - - - მ - - - ცე - - -
ma - - - va - - - na - - - m - - - ce - - -

მა - - - ვა - - - ნა - - - მ - - - ცე - - -
ma - - - va - - - na - - - m - - - ce - - -

შენ - - - გი - - - გი - - - გი - - -
shen - - - gi - - - gi - - - gi - - -

შენ - - - გი - - - გი - - - გი - - -
shen - - - gi - - - gi - - - gi - - -

შენ - - - გი - - - გი - - - გი - - -
shen - - - gi - - - gi - - - gi - - -

მაგალითი 12. შენ გიგაობი (ქობიძე, 1895: 124)
Example 12. Shen Gigabobi (Kondze, 1895: 124)

შენ - - - გი - - - გი - - - გი - - -
shen - - - gi - - - gi - - - gi - - -

შენ - - - გი - - - გი - - - გი - - -
shen - - - gi - - - gi - - - gi - - -

შენ - - - გი - - - გი - - - გი - - -
shen - - - gi - - - gi - - - gi - - -

03/01/2016 16:03:00: ძირითადი ძალისხმეის რეაქტიურობა

1910-1915 წლებში, როდესაც საქართველოში გალობის დაცვა-შენარჩუნების პროცესი დასასრულს უახლოვდებოდა, ერთმა ადამიანმა საგალობლების სამ ხმაზე გაუწოა განხიზხა. გაუარესებული ჯანმრთელობის მოუხედავად, ასობით საგალობლის პირველი ხმა გადაწერა, მოიხია გალობის მცოდნენი, რათა სამივე ხმა სრულად აღებეჭდა. მან ხელი მიჰყო რედაქტირების ფართომახასშტაბიან საქმეს, რომელიც საგალობელთა პარმონიზების მისეულ ესთეტიკურ ხედვასაც ითვალისწინებდა. ნოტებზე გადატანილი საგალობლების ოთხი დიდი კრებული (Q687, 688, 689, 690), რომელიც თბილისში, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება, ცხადყოფს, რომ ქართული საეკლესიო გალობის შენარჩუნებაში არაერთი ადამიანი, მათ შორის, მგალობლები თუ რედაქტორები მონაწილეობდნენ.

1892 წელს თბილისში პირველი სასაოტო შრიფტის განქანდა გალობის შენარჩუნების საქმეში-შენელოვნად წასწია წინ. ახალმა ტექნოლოგიამ შარბე და ამხანაგობის სტაბილურობაში მიმართულებით შესრულებული სამუშაოს საგალობელთა კრებულების გამოცემაში თავმოყრის შესაძლებლობა მისცა. სტაბილურობა, ასევე, თანხების მოხიდელობაც იყო დაკავებული, რათა პონორარი გადაეხადა იმ მუსიკოსებისათვის, რომლებმაც პროფესიული განათლება დასავლეთში მიიღეს. ასეთ პიროვნებად თავისი მომღერალი, ფილიპონ ქორიძე მოგვეყვინა, რომელმაც დასავლეთ საქართველოში ასობით საგალობელი სრული საგალობლებისაგან ჩაიწერა. ღვთისმსახურების მიხედვით ორგანიზებულ საგალობელთა რამდენიმე კრებული (მწუხრი, ცისკარი, წირვა) მომღერლო ათწლეულის გამოცემა, მაგრამ 1908 წელს მაქსიმე შარბის უდროო გარდაცვალებამ საქმე შეაფერხა.

მაქსიმე შარბის იდეოლოგიური მრწამსის კვლევა, რომელიც მართლმადიდებლური ქალაგებისა და ზნეობრივი შინაარსის მქონე წერილების გამოქვეყნების გზით საზოგადოების ცნობიერებაზე დადებით გავლენას გულისხმობდა (Graham, 2007), მუსიკალური გამომცემლობის ხელმძღვანელს, ესტატე კერესელიძეს სჯეროდა, რომ საეკლესიო საგალობლების გამოცემა პრიორიტეტულ საქმიანობად უნდა დარჩენილიყო, თუმცა, სტაბილურობის საქმიანობაში მონაწილე კიდევ ერთ ასოთამაშობს – სპირიტუალ ლოსაბერიძეს, ეს საქმე არამომგებიანად მიიჩნედა. მხარეთა შორის დაპირისპირებამ საქმე იქამდე მიიყვანა, რომ 1910 წელს სტაბილურობა დაიხურა. ე. კერესელიძის მოგონებების თანახმად, ს. ლოსაბერიძე არც თუ კარგი ზნის კაცი ყოფილა. განსაკუთრებული გულისტკივით ე. კერესელიძე იმ ამბავს იგონებს, თუ როგორ აცხადებდა მფლობელობას ს. ლოსაბერიძე საგალობელთა გამოქვეყნებულ ხელნაწერ წიგნებზე, რომელთა შედგენაში ფ. ქორიძის პონორარი „შარბე და ამხანაგობის სტაბილურობა“ გადასცა (კერესელიძე, Q840).

ს. ლოსაბერიძის ინიციატივით საგალობელთა ცხრა კრებული უნივერსიტეტის მუზეუმის მფლობელობაში გადავიდა. დღესდღეობით ეს კოლექცია H-154 ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში ინახება (შუღლიაშვილი, 2009: 18-19)!. კოლექცია ასობით ძღვისპირთა, ტროპართა, წარდგომათა და სხვა საგალობელთა პირველი ხმის სასაოტო ჩანაწერს მოიცავს. ფ. ქორიძის მიერ მათი აღებეჭდა თბილისისა და ოსურეთში რამდენიმე წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა (სუხიაშვილი, სანიკიძე, 2004). როდესაც ე. კერესელიძემ აღნიშნულ კრებულთა ადვოკატობა დაიწყო, მუზეუმის დირექტორის, ე. თაყაიშვილის ნებართვით, მათზე მუშაობას შეუდგა. ერთი წლის მანძილზე მან საგალობლები ხელთ გადაწერა და ოთხ დიდ კრებულში მოაქცია. თავდაპირველად, ე. კერესელიძე

ფ. ქორიძის ხელნაწერს ზუსტად იმჟღერება, ისე, რომ საგალობელთა პირველ ხმას ერთმანეთის მიყოლებით, ყოველ მომღვწეო სტრიქონზე წერდა. რამდენიმე გვერდის შემდეგ მან გადაწერის პრინციპი შეცვალა; მგელიძის ერთიმეორის მიყოლებით სტრიქონზე კი აღარ წერდა, არამედ პირველი ხმის სანთო სისტემაზე გადგანასას, ხმის ქვეშით ორ ცარიელ ხაზს ტოვებდა, რაც, როგორც ჩანს, იმაზე მიუთითებს, რომ კერესელიძემ განიხრახა დაესრულებინა ის საქმე, რომელიც ქორიძემ ვერ დაამთავრა – საგალობლის მგელიძის (პირველი ხმის) სამ ხმაზე გაწყობა (მაგ. 1)⁹. მომღვწეო ხუთი წლის მანძილზე ე. კერესელიძე მოუღ დასავლეთ საქართველოში ეძებდა გალობის ცოცხლად დარჩენილ საკეთესო მკოდნეებს, რათა მათი დახმარებით საგალობელთა პარამონიზება დაესრულებინა და მათი გამომქვეყნება დაეწყო.

1913 წლისათვის, სტამბის დაშლიდან სამი წლის შემდეგ, ე. კერესელიძემ გადაწყვიტა, თავისი ცხოვრება ფ. ქორიძის მიერ ჩაწერილი საგალობლების გადაწერის, ორგანიზებისა და მათი სხვა სახეობაში მოყვანის ურთულესი საქმისთვის მიეძღვნა. იგი გახდა მორჩილი, სახელად ეკუთვნოდა გარე-რედა თბილისის და გელათის მონასტერში დაიდო ბინა (სურ. 1). იქ მან მგალობელ რაფელ ხუნდაძეს დაახლოებით 1000 დაუმთავრებელი საგალობლის პარამონიზებაში დახმარება სთხოვა. რ. ხუნდაძე ქუთაისის მახლობლად მდებარე მსახურობდა და სრული მგალობელი გახლდათ; ოცდაათი წლის წინ, 1884 წელს, იგი მგალობელთა იმ პირველ ჯგუფში აირჩიეს, რომელიც 1880-იან წლებში საგალობლების ჩაწერის უდიდეს საქმეში მონაწილეობდა. რ. ხუნდაძეს შეეძლო ათასობით პანგის ურთულესი ვარიანტები ეგალობა (სურ. 2)¹⁰. მიუხედავად მისი დიდი ოსტატობისა, ხელნაწერებიდან ირკვევა, რომ რ. ხუნდაძე, პედაგოგიური მიზნებიდან გამომდინარე, უპირატესობას სადა კილოს ანიჭებდა¹¹. აღნიშნულ ხელნაწერებში პარამონიზების მისეული სტილი ხედავს ხმებში პარალელური ტერციებით, ხოლო განაპირა ხმებში ოქტავებით ან კონტრებით ხასიათდება (მაგ. 2).

რ. ხუნდაძის მიერ სამ ხმაზე გაწყობილი საგალობლების უმეტესობა ხელნაწერთა ორ სქელ-ტანიან კრებულშია შესული (Q687 და Q688); თითოეული 400-ზე მეტ გვერდს მოიცავს, რომლებიც ე. კერესელიძემ, საკარაუდოდ 1911 წელს თბილისში გადაწერა. ხელნაწერთა თითქმის ყველა გვერდზე ე. კერესელიძის ხელით, სწორჯოხიანი ნოტიო ჩაწერილი პირველი ხმა განსხვავდება რ. ხუნდაძის გაწყობილი, გაკრული ხელით ჩაწერილი მეორე და მესამე ხმისაგან (შეად. მაგ. 1 და 2)¹². საინტერესოა, რომ ხელნაწერებში საგალობელთა 70% მცირედ კორექტირებს, ხოლო 5% მნიშვნელოვან ცვლილებებს განიცდის¹³. ერთი შეხედვით, საფიქრებელია, რომ რ. ხუნდაძემ, გალობის დიდოსტატმა, საკუთარ ხელნაწერებში ცვლილებები შეიტანა. თუმცა, ხელწერისა და მუსიკალური სტილის უკეთ შესწავლა სხვა შედეგს იძლევა; რასაც ქვემოთ მოვანიშნავ მგალობლებში განვიხილო.

დღისპირაში რომელიმე სიბრძნით არარასტან (მაგ. 3), უღამაზესი მგელიძის თავდაპირველად პარამონიზებული პარალელური ტერციებით, რაც შემდეგ მარტივი კონტრაპუნქტითაა შეცვლილი. აღსანიშნავია, რომ როდესაც მაღალ ხმებში ასეთი პარალელური ტერციული ინტერვალები გვხვდება, რედაქტირების შემდეგ შუა ხმა აღმაფლი მოძრაობით არის წარმოდგენილი. მოცემულ მაგალითში ასეთი ცვლილება სამჯერ გვხვდება. მომღვწეო სემეზურში (მაგ. 4), იმავე ტიპის ცვლილებებს, შეკავებულ, აღმაფლი მეორე ხმაში ვხვდებით, სადაც კადანსიც იცვლება, რადგან შეცვლილია ტერციის არაბუნებრივი ინტერვალი. აქ სახეზეა ხელწერათა შედარებასთან დაკავშირებული კიდევ ერთი ასპექტი, რაც, შესაძლოა, მე-4 მაგალითში ყველაზე ნათლად ჩანს. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ე. კერესელიძის მიერ დაწერილი ნოტის ჯოხები სწორია (პირველი ხმა), რ. ხუნდაძის სანთო მოხაზულობაში კი ჯოხი, დამოუკიდებლად, ოდნავ მარჯვნივ იხრება (მეორე, მესამე ხმები). უმეტეს შემთხვევაში, ე. კერესელიძის ნახევარი გრძელობის ნოტს ხელის ორი მოძრაობით წერს: იგი ჯერ წერს ხაზაგს შემდეგ კი ჯოხს უწერს. რ. ხუნდაძე ნახევარი გრძელობის ნოტს, ხელის ერთი მოძრაობით

– ფურცლიდან ფანქრის აუღებლად წერს. მე4 მაგალითში მერვედი ნორები სხვა, მესამე ადამიანის ხელწერა უნდა იყოს. ეს ხელწერა თითქოს რ. ხუნდაძისას პაგეს, მაგრამ ნორები უფრო მომცრო ზომისაა და ჯოხები, მიმართულებისა და სიგრძის თვალსაზრისით – არათანმიმდევრული (ამის თვალნათელი მაგალითებია 3, 4 და 7).

საგალობელში *ხილნაწერა (კიდვისათა)* (მაგ. 5), პარალელურ ტერციათა სვლა, ამჯერად პარალელური კონტრუი სვლით არის ჩანაცვლებული, რაც გასაკვირია, რადგან კონტრეიების უმეტესობა, ზედა ორ ხმას შორის, პარალელური მოძრაობის თვითნებ აცილებას ემსახურება. სხვა მაგალითში. რედაქტორი მეორე ხმაში კონტრეიების შეტანით არ შემოიფარგლა და სამივე ხმა, მათ შორის, პირველიც ჩაასწორა (მაგ. 6). რადგან ასეთი ტიპის ჩასწორება ამ ხელნაწერისათვის უწყველია, შესაძლებელია, გარკვეული მოსაზრება გამოითქვას. მაგალითად, ყოველთვის, როცა პირველი ხმის მხოლოდ შეცვლილია, მისი სწორად პარამონიზებისათვის სხვა ხმების ხელახლა ჩასწორება საჭირო. ამ კონტრეტულ მაგალითში რედაქტორების უწყველი ასექტის წარმოადგენს ბანის პარტიის განმეორადობა, რაც უფრო კონტრაპუნქტული მოძრაობისთვისაა ტიპური. როგორც წესი, პირველ ხმას რედაქტორი ხელუხლებელს ტოვებს.

ხელნაწერის კიდევ უფრო რადიკალური რედაქტირების ნიმუში წარმოადგენს მაგალითი 7: რედაქტორს შესწორებები მხოლოდ მხოლოდ პარამონიზულ ხმებში კი არ შეაქვს, როგორც წინა მაგალითში, არამედ კადანსის სიმაღლესა (E–ს ნაცვლად F) და რიტმშიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფრაზაში ძლიერი დროის რაოდენობა და კადანსის სიმაღლე – ქართული საკლესიო გალობის სტრუქტურის ორი ფუნდამენტური პარამეტრი, რომელიც ხშირ ტრადიციას უკავშირდება. ამ პარამეტრების ცვლილება, საგალობელთა ძირეულ რედაქტირებას გულისხმობს (Graham, 2008: 491-497). ხელნაწერებში, ყველაზე ხშირად, რედაქტორი პარალელურ ტერციაზე სვლებს შუა ხმის მარტივი კონტრაპუნქტით ცვლის. ბანში ცვლილებებს შედარებით იშვიათად ვხვდებით, პირველ ხმას, ასევე რიტმსა და კადანსის სიმაღლეს, რედაქტორი მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევებში ხსება.

მოცემული მაგალითებიდან (მაგ. 1-7) ნანს, თუ რას ანიჭებენ უპირატესობას ამ ხელნაწერზე მომუშავე სხვადასხვა ავტორები. რ. ხუნდაძის პარამონიზული სტილი, ზედა ხმებში პარალელური ტერციათი ხასიათდება; მისთვის, ასევე, დამახასიათებელია განაპირა ხმებში კონტრეებისა და ოქტავების, ხოლო კადანსში ტერციათი თანხმოვანების გამოყენების ტენდენცია. მის მიერ პარამონიზებული საგალობლების რედაქტორი, რომლის შესახებ ქვემოთ მოგახსენებთ, უპირატესობას ხმებს შორის კონტრაპუნქტულ ურთიერთდაპირისმართებას და კონტრუ კადანსს ანიჭებს. საკვირველია, რომ ეს უკანასკნელი, ზოგჯერ კონტრუი პარალელიზმის უხერხულ პარამონიზებას მიმართავს და, ზოგჯერ, ისეთ შეცდომებსაც უშვებს, როგორსაც მე-8 მაგალითში ვხვდებით – მეორე ტერციაში, მესამე ტერცის საკადანსო მომენტში, ბანში დას ნაცვლად სილ ბეგრაა მოცემული. რედაქტორის შესახებ სხვა რომ არაფერი ვიცოდეთ, ყოველივე ეს გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ვიმსჯელოთ მასზე, როგორც ადამიანზე, რომელსაც გალობა უსწავლია, მაგრამ, სრული მაგალობელი არ ყოფილა.

საგალობელთა გადწერის, პარამონიზებისა და რედაქტირების ზემოთ აღწერილი პროცესის მოტივაციას სტრატეგიაში აქამდე არაფერი თქმულა, რადგან გვსურდა, თავად ხელნაწერებს შევექნათ გარკვეული წარმოდგენა მკითხველისათვის. კერესვლისისა და ხუნდაძის ხელნაწერზე მიწერილი (Q 687: 65) ერთი დიალოგი გვჩვენებს, რომ მათ ესთეტიკურ ხედვას შორის არსებული განსხვავება, შეიძლება, საგალობელთა რედაქტირების მიზეზი გამხდარიყო. ე. კერესვლიძე რ. ხუნდაძეს მიმართავს: „მამარ რაღველ! უმორმილესად გთხოვთ, ამ თქვენ მიქმის ძლისპირებს, თუ შეიძლება, ცოტათუდნი შიგა და შიგ ადვილი განმეუნება მიუცით, ასე ძალიან სადა კილოს, მე მგონია, მეორე და ბანი კარგათ ვერ მიეწყობა“ (Q687: 65, მაგ. 8). რ. ხუნდაძე კი პასუხობს: „მიქმის გალობები გაემწინე,“

მაგრამ ძალიან ბუნებრივიათ არის დაწერილი და ჩვენთვისაც ეს არის საჭირო. მშვენიერათ მოუხდა მაღალი ბანი და ბანი“ (Q687: 65/499).

ნათელია, რომ ე. კერესელიძის საგალობელთა ხუნდადისეული მარტივი პარმონიზება არ მოსწონდა. მოგვიანებით, იგი განაწესებული იყვნენ ამ ურთიერთობას: „მართალია, ზოგიერთი საგალობლები, არ იყო კი გაწოვილი და დაწერილი, თუ ეგრეთვე უარებისა, პირში ვერ შევიცილებდი და არ იჯერებდა, რადგან დაუჯერებელი კაცი იყო; ამ დროს მე ნიშნის უწერდი, იმ საგალობელს, რომელიც არ მომწონდა. ამ რთად ჩაიბარებდი იმის გადმოცემულს საგალობლებს და ფულსაც მაშინვე გაძღვდი. ყველა იმ ჩემ მიტანილ საგალობლების წერას მოუწდა სულ ორი წელიწადი, და ყველა ამ საგალობლების ნაბარების დროს, ჩემგანაც ჩაიბარა ჩვენი გარიგებისამებრ, სრული ანგარიში, ათას ოცდახუთი მანეთი (1025 მ). ამრიგად მე იმასთან საქმე მშვიდობიანად გაეთავა“ (კერესელიძე Q840: 56-57). ის ფაქტი, რომ ე. კერესელიძის არ მოსწონდა ხუნდადის მიერ მარტივად პარმონიზებული საგალობლები, მითითებს იმაზე, რომ გალობის ეს ორი მთავარი საგალობლების დაცვა-შენახვის საკითხს სხვადასხვაგვარად ხელადა. ერთი მხრივ, რ. ხუნდაძე, მღვდელი, ხუთი შვილის მამა და სრული მგალობელი, მისთვის შედარებით ნაკლებად ცნობილი მღვდლების პარმონიზებისას ხმათა შეწყობის შედარებით მარტივ და პრაქტიკულ მეთოდს მიმართავდა¹⁰, მეორე მხრივ კი, ე. კერესელიძე კოფილი სტამბის მუშა, რომელმაც თავისი ბერული ცხოვრება ქართული გალობის გადწერას მოუძღვნა, საგალობლების მშვენიერი, უნიკალური და ძვირფასი ვარიანტების ძიებაში იყო, ისევე, როგორც მუხუმეშის მცველი ეძებს ხელთაყვანების ნიმუშებს გამოსაფხვანად. ამასთან, იგი დიდი ყურადღებით ეკადრებოდა სადა კდლოს ნორტირებას, რომ უკეთ ექვეყნებინა გამშვენებული კდლოს ვარიანტების დედანი.

ამ 1000 დაუმთავრებელი საგალობლის სამ ხმაზე გაწოვა ე. კერესელიძის ძირითად ამოცანად იქცა. ათთოდე წლის შემდეგ ამ მოვლენებთან დაკავშირებული განცდებისა და აქტიურობის შესახებ იგი წერს: „ამის შემდეგ, მივედი იქვე ქუთაისში, მგალობელ ივლიანე ნიკოლაძესთან და უთხარი: რ. ხუნდაძეს დავაწერე ნორტებზე ბევრი სხვადასხვა საგალობლები, და ზოგიერთი იმათში არ მომწონს, ხელახლა შრომა და გასწორება სჭირდება. ახლა შენ მოგმართე, როგორც ფილიპონ ქორიძის ერთს უნებურად მოწაფეს და მისგან გალობის ლიტერატურაშიადაც ფრიად გაწვრთნილს. მე ვიცი რომ, შენ რ. ხუნდაძეზე ბევრად უკეთესად შეგიძლია გალობის შეწყობა და დაწერა. ყველა ეს ხუნდადისაგან დაწერილი საგალობლები, ვერ არის კი გაწოვილი. ამისთვის გთხოვ, რომ ყველას თავიდან დაგეგმე და კარგათ გაეწოთ და გაეამშვენოთ და შენი მუშაობის ფულს, რასაც მეტყევი მოგცემ მეთქი“¹¹.

ეს პატარა ცნობა ერთ-ერთია იმ მწირი ინფორმაციიდან, რომელიც ივლიანე ნიკოლაძის – ქართული გალობისათვის ამ თავდადებული მოღვაწის შესახებ არსებობს და მეცნიერებისა და საზოგადოების ყურადღების მიღმა დარჩენილი. მისი ცხოვრების დეტალები მართლაც მოუწვდომელია. ერთადერთი წყარო ადასტურებს, რომ 1890-იან წლებში ქუთაისში ივლიანე ნიკოლაძე ფ. ქორიძესთან სწავლობდა, რომლისგანაც 1894 წელს სწავლის წარჩინებით დასრულების მოწაობა მიიღო (სურ. 1, 5)¹². ამ ბიოგრაფიის სხვა პატარა დეტალი გვამცნობს, რომ იგი მე-20 საუკუნის დასაწყისში ებსკოპოს გაბრიელ ქიქოძის გუნდის მგალობელია (სურ. 3, 4)¹³. რადგან მისგან მხარდაჭერას ითხოვდნენ, მას ძალიან უნდოდა, დახმარებოდა საგალობლების სამ ხმაზე გაწოვის საქმეს ე. კერესელიძე იყვნენ: „ამის შემდეგ დავიწყეთ ორივემ ერთად ამ საგალობელთა ხელახლა გაწოვა, და გამშვენება 1914 წელში. ხუნდადის დაწერილი იქი, აქი, ზოგ-ზოგი თუ გამოდგა მარტო, დანარჩენის სულ წაშლა დაეჭვირდა და ხელახლა დაწერა“¹⁴. ეშრომობით არა გამოდგმებით, არამედ დრო გამოშვებით, რადგან ის თავის სამსახურშიდაც იყო, ქუთაისის სიბოროს მგალობელთა გუნდის ლიტერატორი. რადგან

ჩვენ დრო გამოშვებით ემუშაობდით, ამიტომ დიდხანს გასტანა ჩვენმა შრომამ და გავათავეთ 1915 წ.“ (კერესელიძე, Q840: 57-58).

ვიდრე ი. ნიკოლაძის შესახებ მეტს შევიტყობდით, ე. კერესელიძისა და ი. ნიკოლაძის თანამშრომლობის ხეობით მოტანილი უტყუარი საბუთის საფუძველზე, ხელნაწერთა ანალიზმა პასუხი უნდა გასცეს შეკითხვას: რამდენად დიდი იყო ი. ნიკოლაძის როლი ამ საქმეში? თუ ამ ოთხ ხელნაწერს თავის გადავადგელობა, დაეინახათ, რომ ე. კერესელიძის მიერ დასმული „ნიშნების“ მიხედვით (ნიშანი „X“, მაგ. 8), საგალობელთა რედაქტირებას მათ საკმაოდ დიდი დრო დაუთმეს. ხელნაწერების დაახლოებით 80% შესწორებულია. ასეთი ინტენსიური მუშაობის გათვალისწინებით, საფიქრებელია, ხომ არ იყო პარმონიზებული ან რეკომენდებული საგალობლების რაიმე სხვა წყარო, ან, შეიძლებოდა თუ არა, საგალობლები შეჩერებული ყოფილიყო ნიკოლაძის საკუთარი რეპერტუარიდან? (Q674: 361-364)¹⁴

ამ შეკითხვის კვლედაკვალ, წყაროთა გადამოწმება რამდენიმე საკითხს ეხმარება. საგალობელში *ნათელი მხარელი* (მაგ. 9), ფურცლის კიდეზე რ. ხუნდაძე აღნიშნავს: „დაწერილი იყო სამივე ხმა“. იქნებ შეიძლება დავეუშვათ, რომ ეს შენიშვნა ხუნდაძემ თავისთვის, შესასხენებლად გაიკეთა? როდესაც მსგავსი შენიშვნა სხვაგან ჩნდება, იქ მეორე და მესამე ხმა მოცემული არაა, რაც გვაფიქრებინებს, რომ შენიშვნა სხვა ხელნაწერთათვის იყო განკუთვნილი. მაშინ, რატომ არის ეს საგალობელი პარმონიზებული? თუ მაგალითის კარგად დაფუძნებულობით, შევნიშნავთ, რომ ამ ხელნაწერში ხუნდაძის ხელწერისათვის დამახასიათებელი პარალელური ტერციების პრიორიტეტი უუღლებელყოფილია. პირითი, შუა ხმა იწყება აღმავლი მელიდიური ხაზით, რაც ძალიან ემსგავსება მე-3 და მე-4 მაგალითებში გაკეთებულ ნასწორებებს და განაგრძობს პარმონიზებას სხვა სერებებით, მსგავსად წინ განხილული რედაქტირებული მაგალითებისა. იმავე საგალობლის მომდევნო გვერდზე, განმეორებული მელიდიური ფრაგმენტის ყოველი გამოწერისას, პარმონიზაციის განსხვავებული ვარიანტებია მოცემული (მაგ. 10ა, ბ, გ), რაც ასევე უჩვენებდა ხუნდაძისათვის. აღნიშნული მაგალითი სტილური თავისებურებები და ის ფაქტი, რომ საგალობლები უფრო გვიანი რედაქტირების არავითარ ნიშანს არ შეიცავს, ნათელს ხდის, რომ ნიკოლაძემ მართლაც გააწყო ხმებზე ეს საგალობელი.

სხვა მაგალითები პრობლემატურს ხდის იმ მიღებულ თვალსაზრისს, რომ ხელნაწერები თავიდან ბოლომდე რ. ხუნდაძის მიერ იქნა პარმონიზებული. მაგალითად, ღმრთისმშობლის პარაკლისის საგალობელში *ერმათ ღვთისმშახურთა*, რომელიც ხელნაწერ Q687-ის პოლო გვერდებზეა განთავსებული (მაგ. 11), მეორე ხმაში აღმავლი სვლები, პარალელური ტერციების გამოყენებლობა და კონტრაპუნქტის უპირატესობა ნასწორებების გარეშე, ი. ნიკოლაძის ნამუშევარზე მოუთხოვს. იგივე შეიძლება თქვას ძღვისპირის – *შენ რომელი უჭირწინებელ ხარ დედაო* (მაგ. 12) – შესახებ, რომელშიც ნასწორებების არარსებობა და აღმავლი მოძრაობა მეორე ხმის ფრაზის დასაწყისში, კვლავ ნიკოლაძის ნახელაფზე მოუთხოვს. მეორე ხმა აღმასვლით იწყება. მსგავსი დაუშვამებელი მაგალითები, ხუნდაძის რედაქტორის ხელწერით, მხოლოდ 20-30 საგალობელში გვხვდება; თუმცა, მათი მნიშვნელობა დიდია, რადგან მათი მუშეობით შეიძლება ი. ნიკოლაძის მიერ პარმონიზებულ და დაწერილ სხვა საგალობლებსაც მივაკვლიოთ.

განსხვავებული ხელწერით შესრულებული შესწორებების მიღმა, რომელსაც ამ მაგალითებში ვხვდებით, ი. ნიკოლაძის ამ საქმეში მონაწილეობის ყველაზე მნიშვნელოვან და უტყუარ საბუთს ე. კერესელიძის ხეობისხენებული მოგონებებიდან ვიღებთ. საკითხის შემდგომმა შესწავლამ, შესაძლოა, ნათელი მოგონის ე. კერესელიძისა და რ. ხუნდაძის ურთიერთობის დეტალებს და, ასევე, შესაძლებელი გახადოს ხუნდაძის მიერ ნაწერი ან პარმონიზებული სხვა ხელნაწერების პოვნა. ესადა, ი. ნიკოლაძე დათანხმდა ე. კერესელიძის თხოვნას საგალობელთა რედაქტირების შესახებ, თუმცა, მან

ეს დიდი სიფრთხილით გააკეთა. მისი შესწორებების უმეტესობა ძირეულად არ ცვლის რ. ხუნდაძის პარმონიული ენის საფუძველს საკადანსო ბრუნვების თვალსაზრისით, ბანის წყობას, აკორდების სტრუქტურას და სხვა მნიშვნელოვან პარამეტრებს. პირიქით, ისინი მიმართულია აშკარა პარადულური ტერციების შეცვლაზე ვარიაციული ტექნიკითა და მარტივი კონტრაპუნქტით. ამაში ნათლად ჩანს, რომ ნიკოლაძე მიეკუთვნება ისეთ ოსტატ-მგალობელთა რიცხს, რომელთაც კარგად ესმოდათ ვარიაციული ტექნიკის ფაქტის ნიუანსები.

ნიკოლაძის მინაწილეობა საგალობლების რედაქტირებაში კერესვლიძეს დაეხმარა, ისე გაეწყო საგალობლები ხმებზე, როგორც ეს თავად წარმოედგინა. ხელნაწერები ასახავენ საგალობლების ზეპირიდან წერილობით ტრადიციაში გადატანის მთელ პროცესს, დაწყებული ფილიმონ ქორიძის მიერ მასალის გაშიფრვიდან, მისი სრულყოფის კერესვლიძისეული მისწრაფების, რაღაც ხუნდაძის მიერ სამ ხმაზე გაწყობისა და ნიკოლაძისეული დაკვირვებული რედაქტირების ჩათვლით. ამ ინდივიდუალურ თითოეულმა დიდი წვლილი შეიტანა ქართული საგალობლის მომავალი თაობებისათვის შენახვის საქმეში.

მინაწერი:

საგალობლების ხელნაწერთა მცველმა და გადამწერმა ექვთიმე კერესვლიძემ დიდი როლი შეასრულა ასეულობით დაუმთავრებელი საგალობლის სამ ხმაზე გაწყობისა და მათი პრაქტიკაში დამკვიდრების საქმეში. 1941 წელს დაწერილი მისი გამოუქვეყნებელი მეშუაური ფასდაუდებელი წყაროა ხელნაწერებში არსებული ზოგიერთი დამატებული წინააღმდეგობისა და იდუმალების ამოხსენსელად. რომ არა მისი დიდი ყურადღება ისტორიული დეტალების მიმართ, მკვლევრები ვერაზიოდნენ შეძლებდნენ, ჩასწვლიდნენ იმ მრავალგვარ ცვლილებებს, რომელთაც ადგილი ჰქონდა ზეპირი ტრადიციის საგალობლების ნოტებზე გადაღებისას. ხელნაწერებზე მუდმივმა მეთვალყურეობამ, შესაძლებლობა მისცა, გადაერჩინა ისინი საბჭოთა სახელმწიფოს მიერ თავისი არსებობის პირველ წლებში მოწყობილი წმენდისაგან. შრომა, რომელიც კერესვლიძემ გასწავა რაღაც ხუნდაძესა და იულიანე ნიკოლაძესთან ერთად, ცხადყოფს იმ მოკრძალებას, რომლითაც მან მიმართა დამატებისთვის გვალბის სამონასტრო სკოლის ორ უკანასკნელ უდიდეს მგალობელს. იულიანე ნიკოლაძეც, როგორც სამ ხმაზე გაწყობილ საგალობელთა ხელნაწერების რედაქტორი, ასევე იმ-სახეურებს ქართული გალობის ექსპერტ-პრაქტიკოსთა და მკვლევართა სათანადო აღიარებას.

შენიშვნები

¹ მადლობას ვუხდით დავით შულღიაშვილს კვლევის პროცესში გაწეული დახმარებისათვის

² საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის Q კოდექსიში დაცული 300-400 გვერდიანი ოთხი ტომი ადასტურებს კერესვლიძის მიერ ჩატარებულ ურთულეს სამუშაოს

³ მადლობას ვუხდით ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრს ამ მავალითების გამოყენების შესაძლებლობისათვის

⁴ საგალობლების ნაწერის ინიციატორი ეპისკოპოსი გაბრიელ ქიქოძე გახლდათ. ეს საქმე 1884-1885 წლებში ხორცოვლითა და მასში მოწაწილეობდნენ სრული მგალობლები: ი. წერეთელი, დ. პალაიანიძე, რ. ხუნდაძე და ა. დუმბაძე. საგალობლებს ფ. ქორიძე იწერდა

⁵ საგარეულოდ, რ. ხუნდაძის პარმონიული სტილი, მის მიერ გალობის სწავლების პროცესთან იყო დაკავშირებული. როგორც ჩანს, მას არც ისე ბევრი მოწადინებულები მოსწავლე ჰყავდა და, როგორც ცნობილია, რ.

ხუნდაცმე ქუთაისის გახეთქმე განცხადებაც კი გამოაქვეყნა იმის თაობაზე, რომ იგი მხად იყო ქართული გა-
ღობა უფასოდ ესწავლებინა ყველასთვის, ვინც კი მასთან ივლიდა და გაღობის ძირითად სტრუქტურას დაე-
უყვებოდა

⁶ ერთ-ერთ შენიშვნაში რ. ხუნდაძე აღნიშნავს: „თორმეტი საუფლო დღესასწაულის საცისკრო დავითნის წარდ-
გომები (სტიხოლოგიები) დაწერილი პეტრე მამა ევთიმეს (წინეთ ესტატე კერესელიძე), მარტო ერთ ხმაზე. მე,
მღვდელმა რადფენ ხუნდაძემ, შევეწვეე მე-2 და მე-3 ხმა და დავსწერე. მან, ევთიმემ კი ქორიძეს დააწერინა
ის პირველი ხმა არისტო ქუთათელაძის ნაგალობებით, რომელმაც კილო ხიმონ კენტისაგან იცოდა, დავწერე
უცვლელათ ის კილო, რომელსაც თანამედროვე კილოსთან ცოტანი ცვლილება აქვს. მშვენიერი კილოა. მღვდ.
რადფენ ხუნდაძე, 1913 წ. 26 ნოემბერი“ (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Q688: 267)

⁷ ეს პროცენტული მანქანებელი ვერაუდის დონეზე შეიძლება განვიხილოთ, რადგან ოთხი ხელნაწერის ფარ-
გლებში საგალობელთა დუბლირებული ასლები არსებობს

⁸ მაშინ, როდესაც ტერციებისა და კვინტების პარალელუზში, გელათის სკოლის საგალობლებისათვის უცხო
არ არის, კონტრაპუნქტი ზოგად წესს წარმოადგენს და ჭარბობს ისეთ ორნამენტულ კილოებში, როგორიცაა
ნამღელი და გამშვენებული კილო

⁹ აქ ძალიან საინტერესოა ტერმინის „მადალი ბანი“ გამოიყენება, და შესაძლოა მიუთითებდეს, რომ „ბანის“ ხმა
ემორსიონალურა ყველაზე მნიშვნელოვანს – პირველი ხმის მიერ შესრულებულ მთავარ მღვდლიას

¹⁰ დაუსრულებელი საგალობლების დიდი ნაწილი ფ. ქორიძემ 1903-1904 წლებში, ხონში, არისტოვლე ქუთა-
თელაძისაგან ჩაწერა

¹¹ ი. ნიკოლაძემ უახსუხა: „მე ეს საქმე დიდ კეთილ საქმედ მიმაჩნია, მე რომ ცოდ-შეილი არ მქადვს, ამ საქმეში
ფულსაც არ გამოგართმევდი, მაგრამ შენ რაც გინდოდაც ის მომეცე, მე მადლობელი ვიქნები“ (კერესელიძე,
Q840: 56-57)

¹² მადლობას ვუხდი ელვარსად ტოგონიძეს ამ მასალის მოწოდებისათვის. მან მოწოდების ისტორიული მნიშ-
ნელობა შენიშნა მაშინ, როდესაც ის ი. ნიკოლაძის შთამომავალთა საოჯახო არქივში აღმოაჩინა. მადლობა მას
ი. ნიკოლაძის ფოტოების იფერტიფიკაციისათვის

¹³ ინფორმაციის მოწოდებისათვის მადლობას ვუხდი მაგდა სუხიაშვილს, რომელმაც ეს ინტერვიუ ლამარა თუთ-
ბერიძე-ნიკოლაძისაგან (ი. ნიკოლაძის შვილიშვილის მეუღლისაგან) ჩაწერა

¹⁴ აქ წარმოდგენილია ე. კერესელიძის მიერ თოთრად გადაწერილი ოთხი საღვინო საგალობელი. ამ ხელნაწერში
ე. კერესელიძე, ი. ნიკოლაძეს, როგორც წყაროს, ისე მოიხსენიებს. მადლობას ვუხდი მაღნახ ერქვანიძეს, რო-
მელმაც ამ მნიშვნელოვან ცნობაზე ჩემი ყურადღება მიაპყრო

თარგმანა ნანა მგაფანაძე

IVLIANE NIKOLADZE: THE ALTERNATE REDACTEUR OF THE GEORGIAN HEIRMOI

In the waning years of the chant preservation movement in Georgia, 1910-1915, one man made it his mission to complete the three-voiced realization of a large selection of unfinished transcriptions. To fulfill this quest, he battled with ill health, re-wrote hundreds of chants, sought professionals to harmonize missing voices, and engaged in a large-scale editing project to fulfill his particular sense of chant aesthetic. Four large volumes of chant transcriptions, housed in the National Centre of Manuscripts in Tbilisi Georgia, reveal the involvement of many hands including some of the most important singers, transcribers, and editors of the chant preservation movement.

The project of preserving Georgian chant received a boost in 1892 with the arrival of the first movable music typeface in Tbilisi. This technology enabled the Sharadze & Friends Press to become the focal point for the publication of chant-books. The press also organized fund-raising drives and commissioned western-trained musicians such as the opera singer Pilimon Koridze to transcribe chants by the hundreds from masters throughout Western Georgia¹. Several publications of chant organized by liturgical service (Vespers, Matins, Liturgy, etc.) emerged in the following decade, but with the untimely death of chief publisher Maksime Sharadze in 1908, it was not long before the momentum of the press, and the preservation effort centered around it, ground to a halt over friction between the remaining partners.

Estate Kereselidze, one partner at the press and the head of music publishing, was convinced that continuing to publish church chant remained a priority for the press, following Sharadze's ideological mission to preserve and rebuild public consciousness through the publication of Orthodox sermons and other morality texts (Graham, 2007). But another partner, Spiridon Losaberidze, had no interest in pursuing what he perceived to be an unprofitable and time-consuming venture. The argument disrupted the operations of the press, which eventually had to close. According to Kereselidze's memoirs, Losaberidze was a man of such low character that he stole the most valuable components of the press the night before the assigned division of assets when the press was finally liquidated in 1910. Even more heart-breaking, wrote Kereselidze, Losaberidze claimed ownership of a set of hand-written books containing the unpublished chant transcriptions commissioned from the opera singer Koridze specifically to spite him, taking them for himself without a thought of keeping the invaluable collection intact (Shugliashvili, 2009: 28-29).

The nine volumes of chant in Losaberidze's possession wound up in the university museum and survive into the modern era as a collection titled H-154 in the National Centre for Manuscripts². The collection contains the first voice transcriptions of hundreds of *heirmoi*, *troparia*, *graduals*, and other chants notated over several years in the cities of Tbilisi and Ozurgeti by Pilimon Koridze (Sukhiashvili, Sanikidze, 2004). When Kereselidze discovered the location of the missing manuscripts, he spent one full year hand-copying the transcriptions into four large volumes (Q687, 688, 689, 690)³. At first, he copied out exactly what Koridze had written, namely, line after line of first-voice melody. But after a few pages, Kereselidze started leaving two extra lines of blank staff notation below each copied melody, apparently intending to complete what Koridze had been unable to finish: the transcription of the chant melodies into their complete three-voiced harmony (ex. 1)⁴. Over the next five years, he would be consumed with this project, traveling to western Georgia in search

of the best chanters alive to help him complete the harmonization and commence publication of the chants.

By 1913, three years after the dissolution of the press, Kereselidze had decided to dedicate his life to the scribal task of recopying, organizing, and completing the chant transcriptions of Koridze. He became a novice, took the name Ekvtime, and relocated from Tbilisi to the Gelati Monastery in central Georgia (fig. 1). Once there, he commissioned the chanter Razhden Khundadze, a priest in nearby Kutaisi, to begin working on the harmonization of the approximately 1000 unfinished chant melodies. Khundadze was a master chanter of the first order; in 1884, nearly thirty years earlier, he had been hand-picked to be a member of the first group of chanters to sing in the pivotal transcription project of the 1880s, and could sing literally thousands of chants in their most complex versions (fig. 2)⁵. Despite this mastery, however, the manuscripts reveal that by 1913, Khundadze had a strong preference for the simplistic *sada kilo* (plain mode) manner of singing chant, perhaps for pedagogical purposes⁶. His style in these manuscripts is characterized by a prevalence of parallel third intervals in the upper voices, and intervals of an octave or fifth in the outer voices (ex. 2).

Most of Khundadze's harmonizations are in two thick manuscripts (Q687, 688), each containing more than 400 pages of chant melodies, two of the manuscripts that must have been copied by Kereselidze in Tbilisi in 1911. On almost every page of these manuscripts, the clean, straight stem-heads of Kereselidze's hand in the first voice are contrasted by the quick, confident strokes of Khundadze in the lower two voice-parts (Compare ex. 1 and 2)⁷. Curiously enough, the manuscripts seem to have been edited quite extensively, with as many as 70% of the chants showing line-by-line minor changes and another 5% showing large-scale changes⁸. One might suppose that Khundadze, being a master of the oral chant tradition, edited his own work. However, closer study of the hand-writing and musical style suggests otherwise, as explored in the following examples.

In the heirmos, *romelman sit' yvit ararasagan* (ex. 3), a beautiful melodic line harmonized nearly entirely with parallel third intervals has been erased and re-worked with simple counterpoint. Note that when such parallel third intervals exist between the upper voices the middle voice is consistently emended with a rising line; it happens no less than three times in this short example. In the following close-up (ex. 4), one sees the same preference for a delayed rising line in the middle voice, and in this case, the cadence is also changed as the unusual third interval is removed. Another aspect of comparison is the hand-writing, which is perhaps most visible in Figure 4. While Kereselidze's note stems are generally straight up and down (in the top voice), Khundadze's often taper to the right at the bottom of descending stems. Kereselidze writes half notes with a circle and a stroke, while Khundadze writes half notes in one motion, without letting the pencil leave the page. In the second measure of Figure 4, the added eighth notes in the middle voice are curiously in a third hand-writing. It is quite similar to Khundadze's but the note-heads are smaller and the stems are inconsistent in direction and length (best seen in the emendations of examples 3, 4, and 7).

In the chant *sighrmeta tsodvisata* (ex. 5), an entire line of parallel third intervals in the middle voice has again been changed, this time somewhat awkwardly re-harmonized with a series of parallel fifth intervals. This is surprising considering that the majority of the editing seems to be focused on decreasing parallelism in the upper voices. In another example, all three voice parts are changed (ex. 6). Because this type of whole-scale change is unusual in these manuscripts, there are certain observations that can be made. For example, whenever the first voice melody is changed, the other voice parts must be rewritten in order to properly harmonize the melody. An unusual aspect of the editing in this particular example is the repetitiveness of the bass voice, which typically displays more contrapuntal movement.

Another example of the more drastic edits seen in the manuscripts is seen in example 7: the editor changes not only the melodic and harmonic voices, as in the preceding example, but also the cadence pitch from E

to F and the number of beats to the cadence. As argued elsewhere, the number of beats in a phrase, and the cadence pitch, are two of the parameters most fundamental to the structure of Georgian chant as it existed in oral tradition, thus making this the most radical of the edits seen thus far (Graham, 2008: 491-497). In general, the most common of the emendations seen thus far is the changing of parallel third intervals to simple counterpoint. Less frequently but still present are changes in the bass voice, and in the most extreme cases, changes to the melodic upper voice, the number of beats in a phrase, and the cadential pitch.

From the examples presented in examples 1-7, it is already possible to begin to characterize the harmonic preferences of the various hands at work in these manuscripts. Khundadze's harmonic style includes the salient use of parallel third intervals in the upper voices, as well as fifth or octave intervals in the outer voices and a tendency to leave third intervals in cadential chords. Meanwhile, his editor, whose identity is postulated shortly, clearly prefers counter-motion instead of parallel third motion (which is often corrected with a delayed rising line in the middle voice), and open fifth intervals in cadential chords. Strangely, the editor sometimes changed parallel third intervals to parallel fifth intervals when correcting the middle voice⁹, and occasionally made obvious mistakes such as writing a G instead of an A in the lowest voice part in the cadence on the second line of example 8. Without knowing anything else about the identity of the editor, the mistakes, the parallel fifth harmonizations, and the repetitive bass corrections suggest a profile of someone trained in chanting, but not necessarily a master of chant.

Despite the numerous processes of copying, harmonizing, and editing described above, the motivations for these actions have been intentionally unexplained in order to allow the manuscript evidence to speak for itself. One dialogue written into the bottom margin at the end of a series of chants (Q687: 65) between Kereselidze and Khundadze suggests that differences of aesthetic may have been one catalyst for the extensive editing. Kereselidze begins, "Father Razhen! With all due respect, with your grace, if it would be possible... for this series of chants would you mind ornamenting them in some places? Otherwise they seem to be written in a very simple mode, as I hear it, and the second and bass voices don't go well together" (Q687: 65, ex. 8). Khundadze disagreed, writing back, "I checked all of the *mirkma*¹⁰ chants, but they are in fact written very naturally and satisfactorily. The high bass [second voice] and the bass sound good together" (Q687: 65/499)¹¹.

Clearly, Kereselidze did not favor the simple realizations he received from Khundadze. Even several decades later, he would remember this relationship somewhat resentfully, writing in his memoirs: "Some of the chants were not well harmonized, but when I mentioned this to Khundadze, he wouldn't listen to me because he was a stubborn man. So I made a little mark on the chants that I didn't like, took them, and paid him on the spot. He harmonized for two years and I gave him our full agreed-upon price, 1025 rubles. Thus, our business ended peacefully" (Kereselidze, Q840: 56-57).

Kereselidze's aesthetic justification for disliking Khundadze's simplistic harmonizations signals the main difference between the way the two men viewed the chant preservation movement. On the one hand, Khundadze, a priest, father of five children, and master chanter, sought the simplest and most practical method of realizing the voice-parts of a relatively unknown set of melodies¹². On the other, Kereselidze, the junior printer turned scribal monk who had dedicated his life to preserving chant through writing, searched for the most beautiful, unique, and precious variants in the same way that a museum curator seeks pieces of art for an exhibition. He was also very careful to notate the *sada kilo* (plain mode) in order to show the basis for the more ornamental *gamshvenebuli kilo* (colorful mode) variants.

The task of completing the three-voiced realizations of this set of 1000 unfinished chants had become one of Kereselidze's most pressing passions. Decades later, he reported on his feelings and actions surrounding the following events: "Then I went to Ivliane Nikoladze, a chanter in Kutaisi, and told him, 'I don't like some of

Razhden's harmonizations, so I would like to ask you, as one of Pilimon Koridze's most talented students, and well-trained choir directors, to help me re-harmonize these chants. I know that you can harmonize and write these chants much better than Razhden Khundadze. Not all of these chants are well harmonized, please, let's work together. Let's go through the chants and harmonize them better and make them more beautiful, and the cost of your work, whatever you request I will give to you"¹³.

This short reference is one of only a few clues about a figure in chant history that has thus far eluded scholarly or public attention. Indeed, details about the life of Ivliane Nikoladze remain elusive. A single source confirms that he studied with Pilimon Koridze in Kutaisi in the 1890s, receiving from him a rare Certificate of Excellence in 1894 (fig. 1, 5)¹⁴. Other snippets of his biography have emerged such as his status as a chanter in Bishop Gabriel Kikodze's choir during the early years of the 20th century (fig. 3, 4)¹⁵. As such, he was in a strong position to help with the harmonization project, at a time when his assistance was sincerely needed: "In 1914, we began editing the chants," remembered Kereselidze. "Some of them were satisfactory, but the rest we had to erase and correct. Our work was not continuous because he had a job as the head of the Kutaisi choir, so our work took a long time but we completed it in 1915".

With this direct evidence of collaboration from Kereselidze's memoirs, and until more can be learned about Nikoladze's biography, an analysis of the manuscripts must suffice to answer immediately pressing questions. For example, how extensive was Nikoladze's involvement? A quick glance through the four manuscripts shows that using Kereselidze's "little marks" (for example, the X mark on the left side of ex. 8), the pair apparently spent hours and hours editing, as nearly 80% of the manuscript pages are corrected in some manner. In this environment of intensive work, one wonders if Nikoladze didn't harmonize or prompt any other original chant selections. Could there be an unknown repertoire of chants by Nikoladze himself? (Q674: 361-364)¹⁶.

A re-examination of the sources with this question in mind reveals several new problems. In the example *nateli mkhiaruli* (ex. 9), a marginal note in Khundadze's hand-writing states, "this chant has already been written in three voices", a note easily skimmed over on first reading. Perhaps Khundadze wrote the note as a reminder for himself? Where similar notes occur elsewhere, the second and third voice staves were left blank, suggesting that the note signified an overlap with another manuscript. So why was this particular chant harmonized? On closer inspection, one notices the absence of parallel third prioritization, Khundadze's signature style in these manuscripts. Instead, the middle voice begins with a rising line very similar to the emendations seen in examples 3 and 4, and continues with other elements of harmonization similar to the edited examples previously discussed. On the next page of the same chant, different variations are used to harmonize each occurrence of a repeating melodic fragment (ex. 10a, b, c), also unusual for Khundadze. Given these clear stylistic markers, and the fact that this chant shows no signs of later editing, it seems plausible that Nikoladze directly harmonized this chant.

Other examples problematize the accepted view that Khundadze entirely harmonized these manuscripts. For example, in the transcription for the well-known Theotokion Paraclesis chant, *qrmata ghvitsmsakhurta*, situated in the final pages of manuscript Q687 (ex. 11), the presence of delayed rising lines in the middle voice, avoidance of parallel thirds, and preference for basic counterpoint without any visible emendations suggests again Nikoladze's work. The same is true of the Theotokian heirmoi *shen romeli ukorts'inemel khar dedao* (ex. 12), where the absence of editing and the familiar rising middle voice at the beginning of the phrase again suggests the work of Nikoladze. Unedited examples like these, in the hand-writing of Khundadze's editor, are only seen in about 20-30 examples, a mere fraction of the total chants in these manuscripts. However, they represent an important group, and may lead to further discoveries of chants harmonized or written by Nikoladze.

Beyond the observation that emendations by different hands were visible in this set of manuscripts, the important referential material in Kereselidze's memoirs remains the most substantial evidence to support the case for Ivliane Nikoladze's involvement in the editing and harmonization of Georgian chant. Further research has the potential to uncover important details about his relationship to Kereselidze and Khundadze, and the possibility that he transcribed or harmonized other as yet unfound chant examples. What becomes clear is that Nikoladze obliged Kereselidze's request to edit the simplistic harmonizations by Khundadze, but that he did so with a great deal of restraint. The majority of his emendations do not significantly change Khundadze's basic harmonic language in terms of the cadence points, bass range, structural chords, and other significant parameters. Rather, they focus on removing the salient parallel third intervals in favor of variation technique and simple counterpoint. This last point shows Nikoladze to be among a class of chanters who understood the nuance and subtlety of variation technique.

While Nikoladze's editing assistance helped Kereselidze complete the chant harmonizations as he imagined them, the manuscripts as a whole reflect the entire process of transmission from oral to written tradition as it was influenced by Pilimon Koridze's transcriptions, Ekvtime Kereselidze's drive to complete the chants, Razhden Khundadze's harmonizations, and Ivliane Nikoladze's careful editing. Each of these individuals contributed to the preservation of Georgian chant for future generations.

Postscript:

As caretaker and scribe of the chant manuscripts, Ekvtime Kereselidze¹⁷ was able to influence the harmonization project significantly by commissioning the completion of hundreds of unfinished chants. His unpublished memoirs, written in 1941, have proved an invaluable source in solving some of the puzzling contradictions and mysteries in the manuscripts of chant transcriptions. Without his attention to historic detail, scholars may have never understood the widely varying influences on chant as it passed from oral tradition into written form. His close stewardship of the physical manuscripts allowed them to survive the purges of the early Soviet state, and the legacy of his work with Razhden Khundadze and Ivliane Nikoladze demonstrates the humility with which he sought expert help from two of the last great chanters of the Gelati Monastery school. Likewise, for his role in assisting with the harmonization and editing of the chant manuscripts, Ivliane Nikoladze deserves proper recognition among scholarly and practical circles of Georgian chant experts.

Notes

¹ For a quick reference on the various people discussed in this chapter, please see the Biographical Index at the end of the article, as well as the photographs (fig. 1-4)

² I'm grateful as well for the many dialogues with Davit concerning the subjects contained in this essay

³ In the Q collection in the National Centre of Manuscripts, Tbilisi, Georgia, four large volumes of 300-400 pages each are testament to Kereselidze's herculean efforts

⁴ Figures appear courtesy of the National Centre for Manuscripts, Tbilisi, Georgia

⁵ The transcription project was initiated by bishop Gabriel Kikodze in the years 1884-1885, and included the master chanters Ivliane Tsereteli, Dimitri Chalanagidze, Razhden Khundadze, and Anton Dumbadze. Pilimon Koridze was the transcriber

⁶Khundadze at one point ran an advertisement in a Kutaisi-based paper offering to teach students for free if they would only commit to learning the basic structure of Georgian chant. It seems that not only were students not interested, they didn't demonstrate sufficient talent. This has been offered as one explanation for the choice to harmonize simplistically

⁷In one marginal note, he wrote: "Fr. Ekvtime, by name Estate Kereselidze, had the sticheria for the Matins Graduals of the Twelve Great Feastdays written in only one voice-part. I, Fr. Razhden Khundadze, harmonized them by writing the second and third voice-parts. [These melodies] were learned from Simon the Cripple, sung by the late Aristo Kutateladze, transcribed by Koridze, and commissioned by Ekvtime. I wrote in [Simon's] mode without changing it, even though it has slight differences with the modern mode. It's a wonderful mode, --Fr. Razhden Khundadze, 1913, 26th November" (National Centre of Manuscripts, Q688: 267)

⁸These figures are estimates, as many of the chants have duplicate copies in the four relevant manuscripts

⁹While parallel third and parallel fifth motion are not uncommon in the Gelati Monastery school mode, basic counterpoint is generally the rule and becomes increasingly prevalent in the more ornamental modes, such as *namdvili* (simple-true), and *gamshvenebuli* (colorful), which demonstrate increasing levels of counterpoint, complex rhythm, and voice-crossings

¹⁰*Mirkma* is the Christian Feastday associated with the "Presentation of Jesus at the Temple", celebrated 40 days after Nativity

¹¹The use of the term "high bass" is very interesting here, and may point to the subservience of the lower "bass" parts to the all-important first-voice melody

¹²Many of the unfinished chants were transcribed by Pilimon Koridze from Aristovle Kutateladze of Khoni in 1903-1904

¹³Nikoladze's response: "I think this is a very good deed. If I didn't have a wife and children I wouldn't take any money for this work. But you can give me whatever you want and I'll be grateful" (Kereselidze, Q840: 56-57)

¹⁴Document courtesy of Luarsab Togonidze, who noted its historical importance while searching a family archive. Identification of photographs of Ivliane Nikoladze also courtesy of Luarsab Togonidze

¹⁵Interview conducted by Magda Sukhiasvili with Lamara Tutberidze-Nikoladze (wife of Ivliane Nikoladze's grandson), 2002

¹⁶Four festive chants as re-written in Kereselidze's hand-writing. In this good copy source by E. Kereselidze, there are four para-liturgical hymns citing Ivliane Nikoladze as the source. My gratitude to Malkhaz Erkvanidze for pointing out this important reference

¹⁷Ekvtime Kereselidze donated 36 hand-written chant-volumes containing 5532 carefully indexed chants to the Tbilisi Archives in 1936. He was canonized as St. Ekvtime the Confessor (Kereselidze) by a Synod of the Georgian Orthodox Church in September, 2003 for his life as a holy man and particularly for his role in saving the canon of Georgian traditional chant during the darkest days of the twentieth century

References

Graham, John A. (2007). "Maksim sharadzis ghyatsli kartuli sagaloblebis gadarchenis sakmeshi" ("Maxime Sharadze: Transcription and Publication in the Nineteenth and Twentieth Century Georgian Chant Preservation Movement"). In: *Sacred Music Series: Issues in Musicology*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Graham, John A. (2008). "The Role of Memory in the Transmission of Georgian Chant". In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 491-515. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Shugliashvili, Davit. (2009). *Rvakhmis sistema kartul saeklesio galobashi (sagalobelta sanoto chanatserebis mikhedviti)* [Eight-Tone System in Georgian Ecclesiastic Chant (According to the Notational Transcription of Chants)]. Dissertation presented for the academic degree of PhD in Musicology, subspeciality: church music. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Sukhiashvili, Magda, Sanikidze, Eka. (2004). *Pilimon koridze. Kartuli galobis moamageni (Pilimon Koridze, Caretaker of the Georgian Chants)*. Tbilisi: Sakartvelos matsne (in Georgian)

Manuscripts Source

Kereselidze Ekvtim, *Istoria kartuli saeklesio sagalobebis notebze gadaghebis (History of the Preservation of Georgian Church Chant)*. Q840. National Centre of Manuscripts. Tbilisi (in Georgian)

Manuscripts Q674, 687, 688, 689, 690 - Preserved at the National Centre of Manuscripts. Tbilisi

Biographical Index

Kereselidze, Estate (1865-1944) — No formal education, working partner at the Sharadze & Friends Press in Tbilisi from 1890 until 1910; copied Koridze's melodies for an entire year; moved to the Gelati Monastery in 1912 where he became a monk and took the name Ekvtim. He hired Khundadze to harmonize approximately 1000 incomplete chants in 1913, then worked with Nikoladze to emend these harmonizations in 1914-1915. He continued to organize and re-copy the chant transcriptions until his death in 1944, leaving a legacy of more than 5000 chants, many copied in his own hand. He was canonized a saint by the Georgian Orthodox church in 2003

Khundadze, Razhden (1858-1929) — A priest and chanter in Kutaisi, he was one of the chanters selected to work with Koridze's first transcription project in 1884-1885. Later harmonized the chant books for Kereselidze in 1913

Koridze, Pilimon (1835-1911) — An opera star who spent the last 25 years of his life transcribing Georgian chant into western notation. He worked all over Western Georgia and was financed by the Sharadze & Friends Press

Losaberidze, Spiridon (dates unknown) — partner at the Sharadze & Friends Press in Tbilisi from the 1890s-1910

Nikoladze, Ivliane (d. 1920s?) — chanter and choir-director in the West Georgian city of Kutaisi. As a young man, he studied western notation with Koridze in 1894, and later helped Kereselidze re-harmonize several chantbooks in the years 1914-1915

Sharadze, Maxime (d. 1908) — Worked closely with the leading intelligentsia figure Ilia Chavchavadze, and founded his own publishing company in the 1890s. Dedicated to the preservation of Georgian chant, he was also a successful chanter, transcriber, public advocate, fund-raiser, and publicist. Kereselidze called him his only true friend

Location Index

Gelati Monastery — just outside the city of Kutaisi. Kereselidze lived there from 1912-1923 while working on the chantbooks

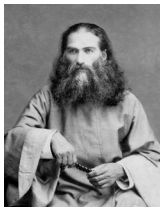
Kutaisi — city in West-Central Georgia where Koridze transcribed chants in 1884-1885. Home of Khundadze and Nikoladze

Tbilisi — capital city in Eastern Georgia. Location of the Sharadze & Friends Press

სურათი 1. ექვთიმე კერესელიძე
Figure 1: Ekvtime Kereselidze



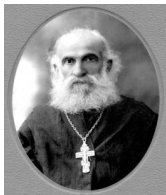
სურათი 2. რაჟდენ ხუნდაძე
Figure 2. Razhden Khundadze



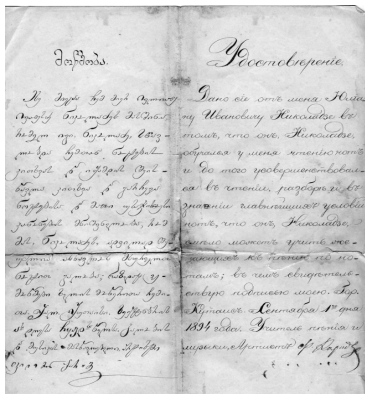
სურათი 3. ეპისკოპოსი გაბრიელ კიქოძე გუნდთან ერთად
Figure 3. Bishop Gabriel Kikodze with Choir



სურათი 4. ივლიანე ნიკოლაძე
Figure 4. Ivliane Nikoladze

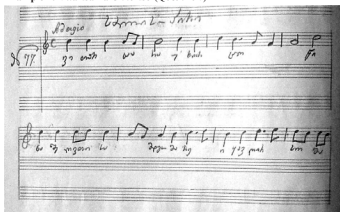


სურათი 5. კორიძე-ნიკოლაძის მოწმობა
Figure 5. Koridze-Nikoladze Award



მაგალითი 1. ვითარცა რა უხორცელ (Q689: 49v)

Example 1. Vitarisa Ra Ukhortsso (Q689: 49v)



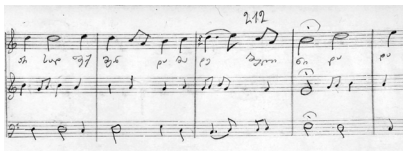
მაგალითი 2. Q687: 65r

Example 2. Q687: 65r



მაგალითი 3. Q688: 113v

Example 3. Q688: 113v



მაგალითი 4. Q688: 112v

Example 4. Q688: 112v



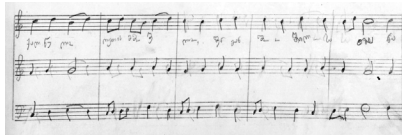
მაგალითი 5. ხიდრმეტა (ჟიღვეცხათა) (Q688: 117r)

Example 5. Sighrmeta Tsodvisata (Q688: 117r)



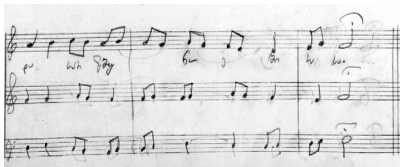
მაგალითი 6. Q688: 151r

Example 6. Q688: 151r



მაგალითი 7. Q688: 135r

Example 7. Q688: 135r



მაგალითი 8. უკმი ქვეყანა (Q687: 65r)

Example 8. Ukmi Kveqana (Q687: 65r)

მაგალითი 9. ნათელი მხიარული (Q687: 71v)

Example 9. Nateli Mkhariuli (Q687: 71v)



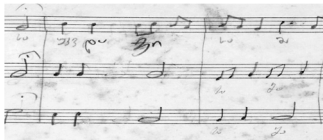
მაგალითი 10ა. Q687: 72r

Example 10a. Q687: 72r



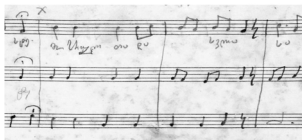
მაგალითი 10ბ. Q687: 72r

Example 10b. Q687: 72r



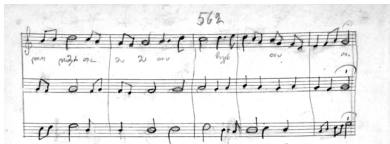
მაგალითი 10გ. Q687: 72v

Example 10c. Q687: 72v



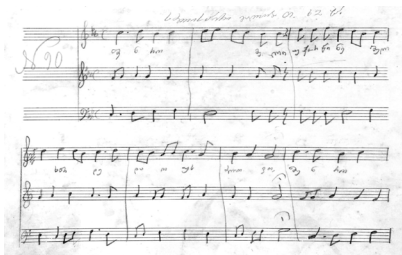
მაგალითი 11. ღრმათა ღვთისმსახურთა (Q687: 97r)

Example 11. *Qrmeta Ghvtsimsakhurta* (Q687: 97r)



მაგალითი 12. Q687: 98v

Example 12. Shen Romeli Ukortsinebeli (Q687: 98v)



შენიშვნები

¹ დედანში საგალობელთა სათაურების არარსებობის გამო, არსებული პრაქტიკის გათვალისწინებით, შემოთ-
მოსცემული მაგალითების დასათაურება ლოცვის საწყისი ტექსტის მოხდელი ხდება.

Notes

¹ Following common practice, the titles of the chants are written as the the first few words of the chant text

მრავალხმობიანობის ფორმები რუსულ სამკლესიო ბაზარებში
(მე-17 საუკუნეში) ლათინურენოვანი საბაზოგლობის მამალოდობა)

ბიზანტიურ სამგალობლო ტრადიციებზე აღმოცენებული რუსული საგლეხიო გალობა აღმო-
სავლეთ ქრისტიანული კულტურის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია. მისი თავდაპირველი, მონო-
დიური ფორმა თვალსაჩინოდ ასახავს ზოგადქრისტიანული, მართლმადიდებლური საგლეხიო გალო-
ბის კანონებს. რუსული საგლეხიო გალობის კვლევის ერთ-ერთი მამამთავარი – მაქსიმ ბრაჟნიკოვი
აღნიშნავს: „უძველესმა რუსულმა კულტურამ ჩვენამდე დიდი რაოდენობის წერილობითი ძეგლების
სახით მოაღწია. მათ შორის არის საღვთისმსახურო წიგნები, რომლებშიც მუსიკალური დამწერლობა
ფიქსირდება. ეს ხელნაწერები საღვთისმსახურო გალობის ძეგლებს წარმოადგენენ, რომლებიც, თა-
ვის მხრივ, ქრისტიანული ღვთისმსახურების განუყოფელ ნაწილად გვევლინება, იმ დროიდან, როდეს-
აც რუსულ მიწაზე ქრისტიანულმა სწავლებამ ფეხი აიდგა. ყოველივე ამის ოფიციალურ საწესად
რუსეთის გაქრისტიანების თარიღი – 988 წელი მიიჩნევა“ (Бражников, 2002: 13).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, რუსული საგლეხიო პანგი ბიზანტიური მონოდიური გალობის მემკ-
ვიდრეა. XVI საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული წნდება, მრავალხმობიანი გალობის ნიმუშები, რასაც
მკვლევრები რუსულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებას, კერძოდ, საგუნდო პოლიფონიას უკავშირე-
ბენ. რუსული სამხმობიანი გალობის ერთ-ერთ ფორმასთან (Строение многоголосное пение) დაკავშირებით,
ანატოლი კონოტოპი წერს, რომ „ხალხურ-სახიმდრო ტრადიციებისა და სტრონიუ გალობის სტი-
ლისტიკის ურთიერთშედარებამ, მათ შორის არსებული მჭიდრო კავშირები გამოავლინა. უფრო მე-
ტიც, სამხმობიანობა (ტროესტრონიე) აღმოსავლეთ ქრისტიანული რეგიონის ხალხთა მიერ დაგროვილი,
მრავალსაუკუნოვანი საგუნდო გალობის უმაღლესი განზოგადებაა“ (Конотоп, 1996: 62). რუსული მრ-
ვალხმობიანი საგლეხიო გალობით ჩვენი ღაცინტერესებაც ა. კონოტოპის აღნიშნულ მოსაზრებას ესმი-
ანება.

როგორც რუსეთში, ისე საქართველოში, ათეისტურმა საბჭოთა იდეოლოგიამ ბუნებრივია ქრის-
ტიანულ გალობას დიდი ზიანი მიაყენა. თუმცა მოუხედავად იმისა, რომ რუსეთს, საქართველოსგან
განსხვავებით, არც ავტოკეფალია დაუკარგავს და არც სხვა ქვეყნის ექსპანსია განუცდია, აქ უძვე-
ლესი რუსული სამგალობლო ტრადიციები თანდათან დაიწყებდას მიეცა და მათი ადგილი სასული-
ერო კონცერტმა დაიკავიდა. დღესდღეობით, რუსეთში ტრადიციული საგლეხიო გალობის აღდგე-
ნისკენ სწრაფვის პროცესი მიმდინარეობს, რომელშიც მკვლევართა, რეგენტთა და მგალობელთა
ძალზე ვიწრო წრე მონაწილეობს. შეინიშნება, ერთი მხრივ, შუასაუკუნეების ლიტურგიკულ-სამგა-
ლობლო კულტურის აღორძინების, ხოლო მეორე მხრივ კი, საგლეხიო გალობის ეროვნული იდენტო-
ფიკაციის ტენდენცია. როგორც ცნობილია, რუსული მუსიკალური მდივესტიკა ხელნაწერთა სუ-
ხებით ხასიათდება. ჩვენამდე მოღწეულ, როგორც მონოდიურ, ისე მრავალხმობიან საგალობელთა ხელ-
ნაწერებში რუსული მუსიკალური დამწერლობის – ნეუმების (კრუკი) მდიდარი ტრადიცია ფიქსირ-
დება; შესაბამისად, რუსეთში საგლეხიო მუსიკალური მესხიერების აღდგენას, პირველ რიგში, ნეე-
მირებულ ხელნაწერებზე დაყრდნობით ცდილობენ.

საკუთრივ ქართული და რუსული სამგალობლო ტრადიციების შედარებითი კვლევის აქტუალობაზე
არაერთი ქართველი თუ რუსი მეცნიერი თანხმდება. ჯერ კიდევ 1991 წელს დაეით შედღაღაშვილი

აღნიშნავს, რომ „საიდუმლოებით მოცული ქართული გალობა განუყოფელი ნაწილია ქართული ეკლესიისა, რომელიც ისტორიულად დაკავშირებულია მიუღს მართლმადიდებელ სამყაროსთან. მისი ავტოკეფალურობა არასოდეს ნიშნავდა გარესამყაროსგან იზოლირებას და ნაკეტილობას, რადგან მრწამსი, რომლისთვისაც არასოდეს უღალატია, საერთო აქვს და მუდამ აკავშირებდა, როგორც ბიზანტიასთან, ისე მართლმადიდებლობის სხვა ცენტრებთან. ამ კავშირს საფუძვლად ისიც უდევს, რომ საეკლესიო ცხოვრების წესი, კანონი ღვთისმსახურებისა და ზეგულისა არც საქართველოშია ცალკე შექმნილი, არც ბიზანტიაში, არც სადმე სხვაგან. იგი მსოფლიო საეკლესიო კრებებზეა დაკანონებული და ერთნაირად ვრცელდება მიუღს მართლმადიდებლურ სამყაროში. გალობაც, როგორც ღვთისმსახურების განუყოფელი ნაწილი, ასეთსავე კანონს ემორჩილება. ამ მსჯელობით იქითკენ მივდივართ, რომ გალობის კანონიკურობაში, შესაძლოა, მოინახოს პანგთა ის არქეტიპი, რომელიც გალობაში კანონიკური პანგის ზოგადმართლმადიდებლურობას დაგვანახებდა“ (შუღლიაშვილი, 1991: 168). დავით შუღლიაშვილის ამ მოსაზრებას რუსუდან წურწუშიაც იხიარებს და აღნიშნავს, რომ „ამ მიმართულებით კვლევა გადაუდებელია“ (წურწუშია, 2005: 75).

ჩვენ მიერ რუსული საგალობლო ტრადიციებით დაინტერესების მიზეზი შემდეგში მდგომარეობის 1. ქრისტიანულ, კერძოდ კი, მართლმადიდებლურ კულტურაში, რუსულ საეკლესიო გალობას ერთერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს; 2. რუსული საეკლესიო გალობა ბიზანტიურ ტრადიციებზეა აღმოცენებული; შესაბამისად, რუსული გალობის უმეტესი შრე მონღოურია და, როგორც შესავალში აღინიშნა, იგი ზოგადქრისტიანული მართლმადიდებლური საეკლესიო გალობის კანონებს ასახავს; 3. რუსული საგალობლების პოეტური ტექსტები ძველი საეკლესიო სლავური ენით არის დაწერილი და მათი ქართულ საგალობელთა პოეტურ ტექსტებთან იდენტიფიკაცია ჩვენთვის შესაძლებელია;

ქართულ და რუსულ საგალობელთა შედარებითი შესწავლის საფუძვლად შემდეგი კანონზომიერებანი მიგვანიშნა: 1. აღმოსავლეთ ქრისტიანული მართლმადიდებლური ეკლესიის საერთო ფილოსოფიური პარადიგმა; 2. საერთო საღვთისმსახურო განგება; 3. როგორც ქართული, ისე რუსული ტრადიციის ბიზანტიურ პიმწიფარფიავზე ორიენტაცია; 4. რვახმის საერთო მუსიკალურ-კალენდარული სისტემა; 5. ღვთისმსახურებაში მუსიკალურ საკრავთა გამოყენებლობა, მამაკაცთა გუნდური – *acapella* შესრულების საერთო ტრადიცია, 6. საერთო ტიპიკონი.

მწირი რაოდენობის ისტორიულ ნარკვევებზე დაყრდნობით, ცნობილი ხდება, რომ ქართველი და რუსი მგალობლები ერთმანეთის გალობას ისმენდნენ. აქამდე, ქართველი მკვლევრები მსჯელობდნენ რუსული გალობის გაკონტინენტის შედეგად მიღებულ, სამზე მეტხმისანი ქართული გალობის შესახებ, თუცა, აღნიშნული საკითხის შესწავლამ, შესაძლოა, მიგვიყვანოს რუსული მრავალხმისანი გალობის ერთერთ მნიშვნელოვან პრობლემასთან, კერძოდ, მის „დისონანსურ“ ელვადობასთან, რომლის წარმოშობა დღემდე ამოუხსნელია.

ქართულ-რუსულ მუსიკალურ კავშირებს ისტორიული კუთხით სხვადასხვა დროს იკვლევდნენ ნ. დიმიტრაიდი, ზ. პუსეირიკა; ამ სფეროში არსებულ ქართულ-რუსულ კონტაქტებს საეკლესიო გალობის ორი უდიდესი მოამაგის – ვახტანგ კარბელაშვილისა და სტეფან სიმონენკის მიმორწმუნე მოწამოს.

წინამდებარე მოხსენებაში ჩვენს მიერ შემოწმული და წარმოდგენილია რუსული სამხმისანი საეკლესიო გალობის ორი, ადრეული, პარტესამღელი ფორმა *სტრონიუ* და *დუმესტკენიუ* (ეს უკანასკნელი ისტორიულად წინ უსწრებს *სტრონიუსს*), რომლებიც დისონანსური ელვადობითა და არაკონფორმირებულ ევრტიკალით ხასიათდებიან. აღნიშნული ფორმები XVI საუკუნის 20-იანი წლებიდან ფიქსირდება. ორივე მათგანი *პეტრო-დუმესტკენიუ* ნოტაციით აღბეჭდილ საგალობლებს მოიცავს.

გარდა ზემოაღნიშნული ფორმებისა, შედარების მიზნით, განვიხილავთ *ზნამენური* მრავალხმიანობის ნიმუშსაც, რომელიც კონსონანსური ჟღერადობითა და ვერტიკალის სრული კოორდინაციით გამოირჩევა. ეკატერინა სმირნოვა განსაზღვრებით *პუტრო-დემესტკენური* მრავალხმიანობა, რუსული პოლიფონიის პირველი ეტაპია. მისივე თქმით, აღნიშნული ტრადიცია თანდათანობით ევოლუციას განიცდის – მონოლოური ტიპის ხელნაწერებში არსებული ერთეული მრავალხმიანი ნიმუშებიდან მოყოლებული, იმ ხელნაწერებამდე, რომლებიც მხოლოდ მრავალხმიან გალობას მოიცავენ, ხოლო ჩვენამდე მოღწეულ ხელნაწერთა წყაროების, და ისტორიულ დოკუმენტაციაში არსებული მტკიცებულებების მიხედვით, XVII საუკუნის 70-იან წლებს ავტორი *პუტრო-დემესტკენური* მრავალხმიანობის ოქროს ხანად მიიჩნევს (Смирнова, 2003: 3). ე. სმირნოვა შენიშვნაში მოუთითებს, რომ *ზნამენურ* მრავალხმიანობას პარმონიული აზროვნების ახალი ტიპს მიაკუთვნებს, რომელიც *შემდგომ პარტესულ* სტილშია გავლითებული.

მოსხენებაში განიხილულია შემდეგი სამხმიანი საგალობლები: 1. *ჯვარსა შენსა – სტროინოე* მრავალხმიანობა. ხელნაწერი (РНБ, Q.I.875 л. 50 об) XVII საუკუნის 90-იანი წლებით თარიღდება. საგალობელი გაშიფრულია ე. ა. სმირნოვას მიერ; 2. *ქრისტე აღდგა – დემესტკენური* მრავალხმიანობა. ხელნაწერი (РГБ Ф. 218 N 343) XVII საუკუნის 90-იანი წლებით თარიღდება. საგალობელი გაშიფრულია ე. ა. სმირნოვას მიერ; 3. *რომელნი ქრებინთა – ზნამენური* მრავალხმიანობა. ხელნაწერი (ГИМ Син. Певш. 182 л. 2) XVII საუკუნის გვიანი პერიოდით თარიღდება. საგალობელი გაშიფრულია ე. ე. შაფოხინას მიერ.

სტროინოე მრავალხმიანობის (ორხმიანობისა და სამხმიანობის) შემთხვევაში, ხმების შემდეგ კომბინაციებს გვხვდებით: შუა (путь) – ქვედა (низ), ან შუა (путь) – ქვედა (низ) – ზედა (верх). *სტროინოე* ხოან ერთად გვხვდება განსაზღვრება *ტროუსტროინოე*, რომელიც მხოლოდ სამხმიან საგალობელს გულისხმობს. პანგს, რომელიც *სტროინოე* მრავალხმიანობას უდევს საფუძვლად, *путевой распев* ეწოდება და ე. სმირნოვა მას *cantus prius factus*-ის მნიშვნელობას ანიჭებს. მაგალითი 1 – საგალობელი *ჯვარსა შენსა (სტროინოე)* ზემოთ აღწერილი ხმათა ფუნქციური სტრუქტურის ნათელ ნიმუშს წარმოადგენს, სადაც შუა ხმა კანონიკური პანგია. საგალობელი დისონანსური ჟღერადობით ხასიათდება. დამაბოლოებელი კადანსი სეკუნდა-ტერციული კონკორდია. სამი ხმის მიერ პოეტური ტექსტის ერთდროული წარმოთქმისა და ხმათა პარალელური მოძრაობისას, ვერტიკალი უფრო მეტად არის კოორდინირებული, ვიდრე იმ ფრაზებში, რომლებშიც პარალელური მოძრაობა არ გვხვდება. საგალობელში ხშირია კვარტა-კვინტური კონკორდები.

დემესტკენური მრავალხმიანობის ნიმუშები ორხმიანობიდან ოთხხმიანობამდე არიან წარმოდგენილი. აქ ხმების შემდეგ კომბინაციებს გვხვდებით: *დემესტკეო* – ქვედა (низ), *დემესტკეო* – შუა (путь), *დემესტკეო* – შუა (путь) – ქვედა (низ), ან *დემესტკეო* – შუა (путь) – ქვედა (низ) – ზედა (верх). ამ ტიპის მრავალხმიანობამ სახელწოდება პარტია *დემესტკეოს* მიხედვით მიიღო. მაგალითი 2 – აღდგომის ტროპარი *ქრისტე აღდგა (დემესტკენური)* დისონანსური ჟღერადობით და ხმათა იმიტაციური სვლებით ხასიათდება. აქ კანონიკური პანგია ზედა ხმაა. წინა პლანზე განსხვავებულ მდოლიდათა კონტრაპუნქტი იწევს, რასაც ვერტიკალის კოორდინირება უკანა პლანზე გადააქვს. საგალობელ *ჯვარსა შენსა*ს მსგავსად კვარტა-კვინტური კონკორდები აღდგომის ტროპარშიც გვხვდება.

მაგალითი 3 – საგალობელი *რომელნი ქრებინთა ზნამენური* მრავალხმიანობის ნიმუშია, რომელიც თავისი პოლიფონიური წყობით, კოორდინირებული ვერტიკალითა და კონსონანსური ჟღერადობით (ორი ძირითადი – მონოლოდი და მისი პარალელური მაჟორული მიხრილობის კილი), მუსიკალური აზროვნების განსხვავებულ ფორმას წარმოადგენს. იგი *პარტესულ* გალობას აშბავდებს. საგალობელში სამხმიანობა ორხმიანობას ენაცვლება, რასაც, უმეტესწილად, შუა ხმისა და პანის

ბეგრების უნისონი განაპირობებს (ძირითადი ტონიკური თანხმოვანება სოლ-სი-ბემოლ). ამ თვალსაზრისითაც, პარალელის გავლება პარტესულ გალობასთან არის შესაძლებელი, რომელშიც გუნდის სრული შემადგენლობა, სპირად, ხმათა ცალკეულ ჯგუფებს (ხმების ნაკლები რაოდენობით) ენაცვლება. ყველაზე მნიშვნელოვანი საერთო თვისება საგალობლებს – *გუგარას შენსა* (მაგ. 1) და *ქრისტე აღდგას* (მაგ. 2) შორის – ვერტიკალში კლასტერული თანხმოვანებები და ხმათა ლინეარული განვითარების პრინციპია, რაც, საგარეოდ, რუსული მრავალხმიანი საგლეხიო გალობის ადრეული ფორმებისთვის იყო დამახასიათებელი. საგალობელი *როშელნი ქერუბიმთა* (მაგ. 3) ზემოაღნიშნული საგალობლების სტრუქტურისაგან თვისებრივად განსხვავდება: სამივე ნიმუშის ერთად განხილვა კი რუსული მრავალხმიანი გალობის თვისებებზეებს მეტ-ნაკლები სისრულით ასახავს და, გარკვეულწილად, მისი „კონსონანსურობის“ შესახებ დამკვიდრებულ სტერეოტიპს ეწინააღმდეგება. როგორც ზემოთ განხილული მაგალითებიდან ჩანს, „კონსონანსის“ გაგება საკმაოდ ინდივიდუალური და არაერთმნიშვნელოვანია, არამხოლოდ სხვადასხვა ეპოქაში, არამედ ერთი ეპოქის ფარგლებსა და თანამედროვე ყოფაში. „ეკრისთვის უჩვეულო... დისონანსები სიმშვიდეს არღვევენ და განდევნიან... როცა საგალობელს კილო ეცლება, ადამიანს სულიერება ტოვებს... ასეთივეა თქვენი, დასავლეთ საქართველოს საგალობლები – პარალელური და კონტრებისა და ნონების მოსმენა გაპაღიზიანებელია“. აღნიშნული მოსაზრებანი, რუსული ტრადიციული გალობის მდგომარეობით დაინტერესებულს, რუსული ტაძრის მაგალობლებთან *პუტნი-დუმესტვენი* გალობის შესახებ საუბრისას, არაერთხელ მსმენია. ეს საკითხი, მუსიკალური გემოვნების გარდა, ისეთ აქტუალურ ცნებებს ეხმიანება, როგორიც არის: „კანონიკა“ და „ტრადიცია“. ცვლილებებს – დრო და მუშაობის შედეგად დაგროვილი გამოცდილება სტირდება; ჩვენც, იმედს ვიტოვებთ, რომ მონოდიურ *ზნამენურ* პანტთან ერთად, რომელიც რუსული გალობის უძველეს ფორმად არის მიჩნეული და რუსულ მართლმადიდებლურ ტაძარს, როგორც რუსეთში, ისე მის საზღვრებს გარეთ მოქმედ რუსულ ეკლესიებში, პირველ რიგში უნდა დაუბრუნდეს, რუსულ ტაძარში მაგალობლები, თანდათანობით, ტრადიციული მრავალხმიანობის ფორმებსაც დაეუფლებიან.

შენიშვნები

¹ ტერმინ *კონკორდთან* დაკავშირებით იხილეთ: დიასამიძე, გუგუნიძე. (2006). „მრავალხმიანობის ზოგერთი ასპექტის შესახებ ქართულ გალობაში“. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხმიანობის IV საერთაშორისო სამეცნიერო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის საერთაშორისო კენტრი*

დამოწმებული ლიტერატურა

შულღიაშვილი, დავით. (1991). „ქართული გალობის შრეთა ერთიანობის შესახებ“. კრებულში: *ძველი ქართული პროფესიული მუსიკა. ისტორიისა და თეორიის საკითხები*. გვ. 122-171. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

წურწუმია, რუსუდან. (2005). *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თეოთეოფიკალიზაცია და ღირებულებებითი ორიენტაციები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

Бразяников, Максим. (2002). *Русская Певческая Палеография*. Санкт-Петербург

Конотоп, Анатолий. (1996). Русское строчное многоголосие: текстология, стиль, культурный контекст. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Москва

Смирнова (Архимандритова), Е. (2003). *Источниковедение раннего русского путнодмественного многоголосия*. Многоголосность в певческой книге Обиход: учебно-методическое пособие. Санкт-Петербург

POLYPHONIC FORMS IN 17TH CENTURY RUSSIAN LITURGICAL MUSIC

Russian church chant, with its origins in Byzantine tradition, occupies one of the most significant places in the culture of the Christian East. The earliest monophonic examples of Russian chant vividly reflects the common forms of Orthodox Christian chant in the tenth century, while at the same time revealing characteristic features of Slav musical thinking. One of the great researchers of Russian ecclesiastic chant, Maxim V. Brazhnikov, notes, "The most ancient Russian culture has come down to this day in the form of numerous written documents in which musical notation is also present. These manuscripts are monuments of ecclesiastic chant that have been integral to the Christian divine service since the introduction of Christianity in Russia in the year 988" (M. Brazhnikov, 2002: 13). This paper presents two main ideas: to introduce the Symposium participants to scholarship on the early forms of Russian liturgical polyphony, and to suggest that this type of chant has a rightful place in the Russian Orthodox liturgical canon.

In the sixteenth century and in the following period, examples of multipart chant begin to emerge. Russian scholars have associated these new forms with Russian folk polyphony. Concerning the three-voiced *strochnoe* form, Anatoly Konotop writes that, "the style of folk singing traditions with that of *strochnoe* chant reveals a close correlation between them. In addition, three-part singing (*troestrochie*) is the fulfillment of centuries of chant developed by the peoples of the Eastern Christian region" (Konotop, 1996: 62).

The atheistic ideology of the Soviet State in Russia caused a great deal of damage to the Christian chant traditions, which gradually sank into oblivion in place of concerts of 'spiritual' music. In the post-Soviet era, a small revival of various forms of Russian chant is underway among a narrow circle of scholars, choir directors, and chanters. The result of these efforts is the creation of a culture of church chanting as well as the emergence of a renewed association between Russian traditional chant and Russian national identity. The importance of these forms of traditional chant can be observed in the abundance of extant manuscripts, which are full of localized neumatic musical notation (*kryuki*) representing both monophonic and polyphonic types of chant. The revival of Russian chant takes its starting point from the study of manuscripts.

Many Georgian and Russian scholars agree on the importance of comparative study between Georgian and Russian polyphonic chant forms. In 1991, researcher David Shugliashvili noted that,

Georgian chant, though shrouded in mystery, is an integral part of the Georgian Church and therefore by association with the whole Orthodox world. Despite the autocephalic status of the Georgian Church, it was never in isolation from the outer world and has always been connected with Byzantium and other centers of Christianity. These links are based on similar laws of ecclesiastical life and rules of the religious services, which were not created separately but are shared between Georgia, Byzantium and other places. The canons were presented and confirmed at world councils of church leaders and accepted by the whole Orthodox world. The singing of chants, as an integral part of the divine service, obeys such rules.... With this discussion, it is possible to infer that within the canonical rule of chanting, we may find the archetypal melodies that show us something about the general Orthodox understanding and rule of canonical chant (Shugliashvili, 1991: 68).

In this passage, Shugliashvili suggests that the strict rules established and adhered to by the international

medieval Orthodox Church also regulated aspects of Church culture such as the chant traditions. Therefore, looking for similarities between the diverse Orthodox chant traditions is not without precedent. This perspective is shared by Professor Rusudan Tsurdsumia of the Tbilisi Conservatoire, who notes that “this issue calls for urgent research” (Tsurdsumia, 2005: 75).

Several points can be established in order to set up the basis for the current study.

- 1) Russian liturgical chanting occupies an important place in Christian Orthodox culture;
- 2) Russian liturgical chant originated in Byzantine monophonic tradition and represents the forms and canons of ecclesiastical chant common to the Byzantine and Slav traditions in the tenth century;
- 3) The texts of Russian hymns are written in Church Slavonic, and can therefore be identified with the poetic texts of other Orthodox hymns.

A comparative study between Georgian and Russian hymns may be based on the following regularities:

- A common philosophical paradigm in the Eastern Orthodox church
- Common rules for the divine service
- An orientation towards Byzantine hymnography by both Georgian and Russian traditions
- Common musical-calendar system of *Octoechos*
- Common performance practices in the prohibition of musical instruments during the divine service, and a common tradition of acappella performance by male choir
- A common Typicon

Judging by the sparse historical sources it is clear that Georgian and Russian chanters listened to one another's singing. So far Georgian scholars have only written about the influence of 19th century Russian music on the composition of new Georgian three and four part hymns in a western style, but there are a few problems with this narrow study. One of these problems is the existence of Russian traditional polyphony that is not western influenced and is in fact, as quite a few Russian scholars have pointed out, quite “dissonant”. The provenance of these types of polyphony remains unknown.

At different times throughout the past century the history of Georgian-Russian musical ties have been studied by scholars such as N. Dimitriadis, Z. Huseinova. An important correspondence was also maintained between two great supporters of church chant in their respective countries, Vasil Karbelashvili and Stephen Smolenski.

Now we turn our attention to two early forms of Russian multipart chanting: *strochnoe* and *demestvennoe*, first attested to in sources from the 1520s and written down in *putno-demestvennoe* musical notation. These types of polyphony are characterized by the occurrence of frequent dissonances, occasional non-coordinated text underlay, and polyphonic movement in all voices that often creates an unusual vertical sonority.

For the sake of comparison, examples of these polyphonic chant styles will be compared with an example of seventeenth century *znamenny* multipart chant, which features a fully coordinated vertical homophonic sonority. According to Ekaterina Smirnova, *putno-demestvennoe* is the earliest form of polyphonic Russian chant. The evolution of this form can be observed from the earliest examples of multipart chants in otherwise monophonic manuscripts, up to and including the production of manuscripts which include exclusively multipart hymns. *Znamenny* polyphony she assigns to this new type of harmonic thinking, which later develops into the *partes* style. From these sources and other historical sources, Smirnova considers the 1670s as the Golden Age of the *putno-demestvennoe* style (Smirnova, 2003: 3).

The following section discusses these three examples.

1. *To Your Cross, we bow Lord – strochnoe* polyphony. The manuscript (RNB, Q. I. 875 l. 50 ob) dates to the 1690s, transcribed by E.A. Smirnova.

2. *Christ Has Risen* – *demestvennoe* polyphony. The manuscript (RGB F. 218 N343) dates to the 1690s, transcribed by E.A. Smirnova.

3. *Cherubic Hymn* – *znamenny* polyphony. The manuscript (GIM Sin. Pevch. 182 l. 2) dates to a 'later period of the seventeenth century,' transcribed by E.E. Shavokhina.

Strochnoe polyphony in two parts has the following combinations of the voices: *put'* (middle), and *niz* (lower); in three-part harmony the *verkh* (upper) voice is added. The definition *troestrochnoe* is sometimes used for three-part chants. The melody on which *strochnoe* polyphony is based is called the *putevoi raspev*, and Smirnova has compared it in significance to the *cantus prius factus*. In the example No.1, *To Your Cross, we bow Lord*, the middle voice part is the leading voice. Together with the outer voices, the polyphonic structure is characterized by widespread dissonance and the resolution of the final cadence is particularly unusual, ending on an interval of a second between the lowest voices and the interval of a third in the outer voices. The simultaneous concordance of a fourth and fifth interval above the lowest voice is a quite frequent sonority. When the text is pronounced simultaneously by three voices and all the voice parts move in parallel motion, their vertical structure is more coordinated than in places where there is no parallel movement.

Demestvennoe polyphony contains chants from two to four voice parts in the following combinations: Two-part variants contains *demestvo* (upper) and *niz* (lower); in three-part variants the *put'* (middle) is added, and in the four-part variants the *verkh* (highest) is added above the *demestvo* part. This type of multi-part singing is defined by the *demestvo* because it is the leading voice part. Because example No. 2, the Easter Troparion, *Christ is Risen*, is in three voices, the upper voice *demestvo* is the leading voice. Characterized by dissonance and imitation between the voices, this example displays complex counterpoint between the voice-parts, which obscures the coordination of the vertical structure. Similar to Example No. 1, *To Your Cross*, the simultaneous sounding of the fourth and fifth intervals are also frequently heard.

Example No. 3, *Cherubic Hymn*, is an example of *znamenny* multipart chant. With its homophonic structure and parallel motion in the upper voices, this example clearly represents a different form of musical thought. The dominant tonal centers oscillate between the minor third of G and B flat, and the major tenth of low B flat and D. Because the lower two voices often overlap, the three-voiced texture sometimes feels like two-part harmony. This process anticipates *partes* singing in which the interchange of large and small choirs provides a similar effect.

The most significant common feature between examples 1 and 2 are the tone clusters. The linear development of the voice-parts also seems to be one of the main characteristics of early Russian polyphonic chant. Example 3 is essentially very different from the structure of first two examples and cannot be considered similar in any way. These three examples at least problematize the stereotypical view that Russian polyphony is entirely consonant and homophonic. Rather, in the same period of the seventeenth century, several different types of polyphonic singing abounded including those versions that were not homophonic.

For some church chanters and parishioners, these types of early Russian polyphonic forms are unusual. In a discussion on *putno-demestvennoe* with the chanters of a Russian church, the following comments were made. "It is strange to listen to... these dissonances interrupt the peace [of the service] and push it away... When the mode is divorced from the chant, the spirituality leaves us. It is the same with Western Georgian chanting, when you sing fifths and ninths in parallel it is simply irritating."¹ Variations on this attitude are prevalent among chanters and parishioners who are used to nineteenth century Russian chant. But matters of musical taste and performance practice do not reflect the canonicity of the chant form. *Strochnoe* and *Demestvennoe* chant forms have an equal place in the services of the Russian Orthodox Church.

Together with the gradual revival of the earliest strata of Russian monophonic *znamenny* chant, it is hoped

that these forms of traditional Russian polyphonic chant will also find their way back into the life of the parish.

Notes

¹ Interview, forthcoming in the article: Diasamidze, E. *Russian and Georgian Chant: the Phenomenon of their Coexistence in a Russian Orthodox Church in Tbilisi*. Proceedings of the Fifth International Conference on Orthodox Church Music, ISOCM, Institute of Theology, University of Joensuu, Finland, 2012

References

- Brazhnikov, Maksim. (2002). *Russkaya Pevcheskaya Paleografiya (Russian Chant Paleography)*. Saint-Petersburg (in Russian)
- Konotop, Anatoli. (1996). *Russkoe strochnoe mnogogolosie: tekstologiya, stil, kulturnii kontekst. (Russian Strochnoe Polyphony: Textology, Style, Cultural Context)*. Synopsis of doctoral dissertation. Moscow (in Russian)
- Smirnova (Arkhimandritova), E. (2003). *Ustchnikovedenie rannego russkogo putnodemestvennogo mnogogolosiya (Source studies of Early Russian Putnodemestvennoe Polyphony)*. *Mnogorospevnost' v pevcheskoi knige Obikhod: uchebno-metodicheskoe posobie (Variations in the Chant Book Obikhod)*. Saint Petersburg. (in Russian)
- Shugliashvili, Davit. (1991). "Kartuli galobis shtota ertianobis shesakheb" ("On the Unity of the Georgian Chanting Branches"). In: *Old Georgian Professional Music, Issues of History and Theory*. P. 122-171. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (In Georgian)
- Tsurtsumia, Rusudan. (2005). *Meotse saukunis musika, tvitmkopadoba da ghirebulebiti orientatsiebi (20th Century Georgian Music, Originality and Value Orientations)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian, summary in English)

Translated by *Liana Gabechava*

მაგალითი 1. ჯვარსა შენსა – სტროჩნოე მრავალხმიანობა

Example 1. *Jvarsa Shensa (To Your Cross, we bow Lord) – Strochnoe polyphony*

სველი
 მოე მოე

მოკაჲა ————— ე მკა

სააჲს ————— კუ ————— ი საა-მო-ე დოჲჲე-

— სე მჲე ————— მბო-ე ————— საა —————

სჲაჲ

მაგალითი 3. რომელნი კერუბიმთა – ზნამენური მრავალხმიანობა
 Example 3. Romelni Kerubimta (Cherubic Hymn) – Znamenny polyphony

Handwritten musical score for "Romelni Kerubimta" (Cherubic Hymn) in Znamenny polyphony style. The score consists of three systems, each with three staves. The notation is a form of Georgian neumes on a four-line staff. The lyrics are written in Georgian script below the staves. The first system has lyrics "მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ...". The second system has lyrics "მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ...". The third system has lyrics "მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ... მ...". The score is written in a traditional Georgian style with various neumes and accidentals.

XIX საუკუნოს ქართული სამხალაოგლო ტრადიციის ახალი ტენდენციები

წინადადება მოხსენებაში განვიხილავთ XIX–XX საუკუნეების მიჯნაზე გამოცემულ, ქართული საგლეხოსო საგალობლების, კერძოდ, წირვის წესის საგეგროო რედაქციების კვლევის შედეგად, შეგვიძლია, დავგვეჩინა, თუ რა გავლენა იქონიეს ამ რედაქციებმა ქართული სასულიერო მუსიკის შემდგომ განვითარებაზე და რა ფასეულობას წარმოადგენს დღეს თითოეული ამ კრებულითაგანი.

არჩევანი შევანერეთ შემდეგ საგეგროო რედაქციებზე: ბენაშვილი, 1886; ბენაშვილი (დაუთარი-დებელი); იპოლიტოვიჩანოვი, 1899; ფალიაშვილი, 1909; Кленовский, 1896; Аракчиева, 1905.

ისტორიული პროცესები, ქვეყნის პოლიტიკური თუ კულტურული ორიენტაცია, ყოველთვის პირდაპირ ასახავს პოეზიება ქართული ეროვნული მუსიკალური აზროვნების განვითარებაზე. საესებით მართებული კულტურის ფილოსოფიამ და მკვიდრებული აზრი, რომლის თანახმადაც, არ შეიძლება ცალკეული კულტურების, როგორც სრულიად ჩაკეტილი სისტემების განხილვა, რომ განვითარების არც ერთ ეტაპზე, ბუნებაში არ არსებობენ „ისტერიული“, უცხო გავლენისაგან სრულიად დაცული კულტურები (წერწეშია, 2005: 212).

რაც შემთხვევებში, ერთი კულტურის ზეგავლენა მეორეზე, იძულებით ხასიათსაც კი იძენს. განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც იგი დამპყრობელი ქვეყნის კულტურის პოლიტიკითაა ნაკარნახევი. კულტურა ერის, როგორც „ცირიოი სუბიექტის“ (შელერი) თვითშეგნებას გასოხატავს. ერის შესივრებიდან საკუთარი ტრადიციების ამოშლა ეროვნული თვითშეგნების დაცარგვას განაპირობებს. სწორედ ამიტომ, დამპყრობელი ერები, პოლიტიკურთან ერთად, უპირველეს ყოვლისა, კულტურულ ანექსიას ახდენენ.

XIX საუკუნეში მეფის რუსეთის კულტურული ანექსიის წესის ქვეშ ქართული მართმადიდებლური საღვთისმსახურო გალობაც მოექცა. ცხადია, საქართველოს რუსეთის სახელმწიფოს შემადგენლობაში თითქმის ორსაუკუნოვანმა ყოფნამ, ასახვა პოვა მის სამგალობლო ტრადიციაზე. სწორედ ამ ისტორიულმა პროცესებმა განაპირობა XIX–XX საუკუნის გასაყარზე ქართულ საგლეხოსო მუსიკაში სამგალობლო ტრადიციის ახალი ტენდენციების ჩამოყალიბება, რისი ანალოგები XVII–XIX საუკუნის რუსული გალობის ისტორიაში მოიძებნება.

XIX საუკუნის 80–90-იანი წლებიდან წინდება ქართული საგალობლების გავეროპიზებული ნიმუშები. აღნიშნულ წლებში ქართული გალობის გაოთხსმინება არა ერთმა ქართველმა თუ რუსმა მუსიკოსმა სცადა. თუმცა, პირველი მცდელობები წარმატებით ვერ დასრულდა და საზოგადოების კრიტიკაც დამსახურა. ამ პერიოდის გამოცემებიდან, განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს ანდრია ბენაშვილის კრებული *ქართული სმეხა ქართული სმეხა*, ნაბეჭდ კრებულებს შორის ერთ-ერთი პირველია. იგი 1886 წელს გამოიცა (სტამბა მელიქიშვილისა, თბილისი). კრებულის პირველ ნაწილში გამოქვეყნებულია წმ იოანე ოქროპირის წირვის წესი, – ხადა კილი, ხელი მეორეში – ხალხური სიმღერები.

ასევე, მოგვეპოვება ანდრია ბენაშვილის ხელნაწერი კრებული. ხელნაწერი კრებული იმით განსხვავდება ნაბეჭდი ვარიანტისაგან, რომ ამ უკანასკნელის ბანის პარტიაში ხშირად გამოყენებული კვარტული და კვინტური სვლები, რაც ფუნქციონალური პარმონიის ელემენტებს მიესადაგება და საგალობლს ევროპეზებულ ელფერს ანიჭებს.

ხელნაწერ კრებულში, კვარტეტების წინ ვხვდებით მინაწერებს *ქალთა ხოროსების* ბენაშვილის

ხელნაწერ კრებულში წმინდა იოანე ოქროპირის წირვის წესის ქართლ-კახური კილოს საგალობლების გარდა, ვხვდებით იმერულ-გურული კილოს საგალობლებსაც. აქ ასევე, მოცემულია მცირე პანაშვილი და პირველშეწირულის ლიტურგია. ანდრია ბენაშვილი წლების განმავლობაში ქუთაისის საარქივო გუნდის რეჟერი იყო. საუბარია, რომ ეს კრებული სწორედ მის სარეგენტო მოღვაწეობას ასახავს. იმერულ-გურული კილოს საგალობლებიც სადა ნიმუშებია და მათი ბანიც, მსგავსად ქართლ-კახური კილოსა, ბენაშვილისეულია.

XIX საუკუნის დასასრულს გამოცემული რედაქციებიდან, ასევე, განსაკუთრებულ აღნიშვნას მოითხოვს, რუსი მუსიკოსის, კომპოზიტორ ნიკოლოზ კლერნოვსკის მიერ გაოთხსმინებული, იოანე ოქროპირის წირვის წესი (ქართლ-კახური კილო). ამ უკანასკნელში სრულიად ნიველირებულია ქართული გალობის ეროვნული მახასიათებლები.

XX საუკუნის დასაწყისში ჩნდება ქართველ კლასიკოს კომპოზიტორთა მიერ გადაშუშვებული წირვის წესის რედაქციები. კერძოდ, ზაქარია ფალიაშვილის, დიმიტრი არაქიშვილის მიერ ჩაწერილი წმინდა იოანე ოქროპირის წირვის წესის (ქართლ-კახური კილო) სამი და ოთხსმინი ვარიანტები, რომლებიც, რვაჯერად, კომპოზიტორთა მიერ გადაშუშვებული ორიგინალური ნაწარმოებებია. ქართველი კომპოზიტორების გალობის სფეროში მოღვაწეობამ განაპირობა ქართულ საეკლესიო მუსიკაში საგალობელთა არაკანონიკური პლასტის ჩამოყალიბება. საგალობლების მიმართ ქართველ კლასიკოს კომპოზიტორთა თავისუფალი, შემოქმედებითი დამოკიდებულება, ნათლად წარმოაჩინა ჩვენს მიერ წარმოებულმა მუსიკალურმა ანალიზმა.

მოსხენებაში წარმოდგენილი ოთხივე საეკლესიო რედაქცია ორიგინალურ წყაროს წარმოადგენს. თითოეულ მათგანს საკუთარი სპეციფიკური მახასიათებლები გააჩნია. ვფიქრობთ, ამ წყაროებს შორის განსხვავებები უფრო უკეთ წარმოჩნდება ერთი საგალობლის მაგალითზე.

ნიმუშად ავირჩიეთ ზემოთ განხილულ ქართულ კრებულებში წარმოდგენილი წირვის საგალობლის **შენ გივადლობ** ექვსი ვარიანტი.

სადა კილოს ნიმუშები

ანდრია ბენაშვილის *ქართული ხმებისა* და ხელნაწერი კრებულის ნიმუშს შორის განსხვავებას ბანის პარტია განაპირობებს. ბენაშვილისეულ ხელნაწერ კრებულში საგალობლის **შენ გივადლობ** ბანში, ისევე, როგორც, მოდიადა, ამ კრებულში წარმოდგენილი ყველა საგალობლის ბანში, შეინიშნება ევროპული კლასიკური პარამონიის გავლენა (მაგ. 1).

საგალობელი შედგება შემდეგი მუხლებისაგან: A, A, A', B, B' შეკვეცილი-დამაკავშირებელი, C-დამაბოლოებელი (მაგ. 2).

ხუთი მუხლი მთავრდება განმეორებადი კადანსით – D-A საყრდენზე. დამაბოლოებელი კადანსი მთავრდება უნისონზე A. ანდრია ბენაშვილის სადა კილოს პირველი ხმა შეუცდარეთ ნიკოლოზ კლერნოვსკისეულ **შენ გივადლობის** პირველ ხმას. ანალიზმა გვიჩვენა, რომ ეს ორი პირველი ხმა მსგავსებას აჩვენებს ერთმანეთისაგან (მაგ. 3).

კლერნოვსკისა და ბენაშვილის ვარიანტებში პირველი ხმა, B-მუხლის ჩათვლით, ემთხვევა ერთმანეთს. B-მუხლის შემდეგ, სიტყვიერი ტექსტი კლერნოვსკის სააგენტო მასალაზეა გაწყობილი. შესაბამისად, განსხვავებულია დამაბოლოებელი მუხლი.

კლერნოვსკის ვარიანტში, ისევე, როგორც მის მიერ გაოთხსმინებულ დანარჩენ ნიმუშებში, ევრტიკალში მტკად დიდია კონსონირებული თანხმოვანებების ხვედრითი წილი.

სიტყვიერი ტექსტში მარცვლები დაბრუნია, მაგალითად: მარცვალი *ლომთ* მუხლის ბოლოსაა გადატანილი.

კლენოსკი ორჯერ იმჟორებს ფრასას *ღმერთო ჩემო* და შემდეგ *ღა გვედღერებით ღმერთო ჩემო*. კლენოსკის ნიმუში G 5/3-ზე მთავრდება.

გამშვენებული ნიმუშები

ერთმანეთს შეგადარეთ ქართული გალობის (ტ. III), დიმიტრი არაყიშვილისა და ზაქარია ფალიაშვილის კრებულებში წარმოდგენილი კანონიკური პირველი ხმა გამშვენებული და სადა ნიმუშის მუხლობრივი აღნაგობა ერთმანეთს ემთხვევა: A, A, A¹, B, B შტეცევილი-დამაკავშირებელი, C-დამაბოლოებელი.

ზ. ფალიაშვილისა და დ. არაყიშვილის ვარიანტებში B-დამაკავშირებელი არაა წარმოდგენილი (ეს მუხლი ემთხვევა სადა კილოს ამავე მუხლს). სადა ნიმუშის მსგავსად, დამაბოლოებელი კადანსის გარდა, ყველა მუხლი მთავრდება D-A საყრდენზე. არაყიშვილის ვარიანტში მელიზმები უხვადაა წარმოდგენილი. მელიზმების სიუხვე დ. არაყიშვილის აქ განხილულ კრებულში წარმოდგენილი ყველა საგალობლისათვისაა დამახასიათებელი, რასაც მკვლევრები ხალხური სიმღერის გაგენიას მიაწერენ. რაც შეეხება მორე ხმას დ. არაყიშვილის ნიმუშში, კარბელაშვილების ვარიანტთან შედარებით, იგი ნაკლებ განვითარებულია. ფალიაშვილთან მისი ინტონაციური მასალა აღტისა და ტენორის პარტიაშია წარმოდგენილი არაზუსტი სახით (შეად. 4, 5 და 6).

აქ წარმოდგენილი ნიმუშებიდან, კანონიკის მოთხოვნებს მხოლოდ ორი შეესაბამება, სახელდობრ, გარდაქმნილია ბ. ბენაშვილის სადა კილოს და კარბელაშვილების გამშვენებული კილოს ნიმუში. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ ნიკოლოზ კლენოსკის რედაქციაში სრულიად ნიველირებულია ქართული გალობის ეროვნული მახასიათებლები.

6. კლენოსკისა და ზ. ფალიაშვილის რედაქციებში ქვემოთ ჩამოთვლილი ყველა პარამეტრი, ბ. ბენაშვილის ხელნაწერ კრებულში კი – მხოლოდ ზოგიერთი მათგანი:

1. დაძრულია კანონიკური ტექსტის მარცვლები, რაც ცვლის სიტყვისა და პანგის კანონიკურ ურთიერთმიმართებას;

2. ირღვევა კანონიკური სამხმანობა, მეთოხე (ან მეტი) ხმის დამატებით;

3. კანონიკურ I ხმაში ჩარევა, მნიშვნელოვანი საქცევების ამოღება ან მათ მაგივრად საკუთარი (სააგერო) ინტონაციური მასალის ჩამატება;

4. დედნისეული ფრაზირების პრინციპების დარღვევა, რაც საგალობლის რადიკალურად განსხვავებული ინტერპრეტირების მიზეზი ხდება;

5. ტრადიციული ქართული საგალობლისათვის არატიპური ხმათახედა, შემუშავებული საკუთარი საკომპოზიტორო გემოვნებით, რომელზეც მკაფიოდ შეინიშნება ევროპული საგუნდო სტილის გავლენა;

6. ევროპული ფუნქიონალური სისტემის მნიშვნელოვანი გავლენა მოდალურ კილოურ აზროვნებაზე;

7. წმინდა ევროპული ტრადიციებიდან მომდინარე გუნდის სპეციფიკა და ამით განპირობებული ზედა ხმის (კანონიკური პირველი ხმა) უწყველოდ მაღალ რეგისტრში გააღატანა.

ამ ერთი საგალობლის მაგალითზეც ნათლად ჩანს, რომ, მიუხედავად იმისა, მხატვრულობის როგორი ხარისხითაა შესრულებული ესა თუ ის რედაქცია, საღვთისმასხური კანონიკით გაუთვალისწინებული ყოველგვარი ჩარევა, მნიშვნელოვნად ცვლის ზეპიროწერილი, ინდივიდუალური კონკრეტულობისაგან თავისუფალი საგალობლის არა მარტო სტრუქტურას, არამედ მის სულიერ მნიშვნელობას, რადგან ყველა შემთხვევაში, მისი მუსიკა რედაქტორის სტილის ნიშნებითა და სულიერი ენერ-

გითი აღიბუჭდება.

ამდენად, თუმცა არაიუშვილიცა და ფაღიაშვილიც რედაქტირებისას ორიგინალური სამგალობლო პანტების დაცვისაკენ ისწრაფოდნენ, შემოქმედებითი მუშაობისა და ძიების პროცესში, განსხვავებული მიდგომა გამოვლინდა. ამის შედეგად, XIX–XX საუკუნის ქართულ სასულიერო მუსიკის სამგალობლო ტრადიციაში ორი დამოუკიდებელი სფეროა წარმოდგენილი – საკუთრივ ლიტურგიკული და სასულიერო-საკონცერტო – საღვთისმსახურო გალობიდან ამოზრდილი სასულიერო-საკონცერტო, *a cappella* საგუნდო ხელოვნება. მართალია, ქართველი კლასიკოსების რედაქციებში მკაფიოდაა შენარჩუნებული ეროვნულობის ნიშნები, მაგრამ მათი გადამუშავებისას ახალი ქართული პროფესიული მუსიკის გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებამ განაპირობა კანონიკური ჟანრების „გადაადგილება“ საღვთისმსახურო საეკლესიო სფეროდან საკონცერტო-სასულიერო სფეროში.

დამოუკიდებელი განხილვის საგანია ამ რედაქციების მხატვრული ღირებულება. განვიხილავთ საუკუნემ გვიყვანა, რომ ჩვენს მიერ ზემოთ განხილული რედაქციებიდან აქტუალობა დღემდე შეინარჩუნა მხოლოდ ზ. ფაღიაშვილის რედაქციამ, რომელიც, თავის დროზე, თბილისშიც სრულდებოდა. დღეს კი იგი გაცილებით დიდ ინტერესს იწვევს უცხოელ შემსრულებლებში (პოლანდია, აშშ), რაც შემოხვევით არაა – წირვის წესის ფაღიაშვილისეული რედაქცია, დრამატურგიული თვალსაზრისით, დღემდე რჩება ქართული მუსიკის კლასიკოსის ერთ-ერთ სრულყოფილ ქმნილებად, ხოლო საგალობლების მისეული ვარიანტები დღესაც ქართული სასულიერო მუსიკის ღირებულ ნიმუშებად ითვლება. თუმცა, კომპოზიტორის მიერ განხორციელებული ცვლილებებიდან გამომდინარე, ეს რედაქცია დაშორებულია საღვთისმსახურო კანონიკას და, შესაბამისად, იგი არ გამოიყენება დღევანდელ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში.

ქართული საეკლესიო საგალობლების რედაქტირების პრაქტიკას XIX–XX საუკუნეების მოგზაზე ჩაყვარა საფუძველი. თითქმის 80-წლიანი წვედების შემდეგ, ეს ტალღა კვლავ განახლდა 1990-იანი წლებში და ეს პროცესი დღემდე გრძელდება. XX საუკუნის 90-იანი წლების რედაქციებში (ერქაძიძე, შუღლიაშვიდი), დედანი ნაკლებად ჩანს, ამიტომ ამ ტიპის გამოცემებს თავისუფლად შეგვიძლია, ვუწოდოთ საერთო რედაქციები. ბოლო წლებში ახალი ტენდენცია შეინიშნება, რაც იმაში გამოიხატება, რომ კრებულის შემდგენლები ყველანიარად ცდილობენ, გამოცემას აკადემიური სახე შესძინონ და მასში თვალსაზრისით წარმოაჩინონ დედანთან მიმართებაში განხორციელებული ყოველგვარი ცვლილება. რასაკვირველია, ეს მისასაღმებელი ტენდენციაა. სამწუხაროდ, დღემდე არ არსებობს დედანისეულ პირველწყაროზე მუშაობის ერთიანი მეცნიერული მიდგომა. ვიმედოვნებთ, რომ ეს საკითხი მომავალში აუცილებლად გადაიჭრება.

XXI საუკუნის ქართული საზოგადოების ესთეტიკური შეხედულებები მეტად სახეცვლილია და, შესაძლებელია, ჩვენი „გადაწყობილი მუსიკალური ცნობიერება“ სხვა მოთხოვნებს გვიყენებს, მაგრამ ქართული ტრადიციული გალობა და სიმღერა დღემდე ერის იდენტობის გამომხატველ ერთ-ერთ ძირითად საშუალებად რჩება. ესთეტიკური შეხედულებები იცვლება, ერის ჰქმნაბრტი ბუნება კი მაინც პოულობს საკუთარ თავს ამ ცვალებადობაში.

დამოწმებული ლიტერატურა

არაიუშვილი, დიმიტრი. (1954). *დასავლეთ საქართველოს ხალხურ სიმღერათა კილოს წყობა*. თბილისი: ხელოვნება

ბახტაძე, ირა. (1986). *ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზრის ისტორიიდან*. თბილისი

ბუბლაშვილი, ელდარ. (2001). *ქართული საეკლესიო საგალობლები ევზარქოსობის პერიოდში*. თბილისი: ჟურნ. რწმუნა და ცოდნა.

გაბისონია, თამაზ. (2009). *„ტრადიციული სამგალობლო გუნდების შემადგენლობის შესახებ“*. გაზ. *ქართული გალობა*, 19

შედლიაშვილი, დავით. (2004). *ადმოსავლეთ საქართველოს სამგალობლო ტრადიციის შესახებ*. კრებულში: *ტრადიციული მრავალხანაობის I საერთაშორისო სიმპოზიუმის მოხსენებები* გვ. 383-393. რედაქტორები: წერ-წეშია, რუსუდან და ჟორდანი, თოსტ. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხანაობის საერთაშორისო ცენტრი

წერწეშია, რუსუდან. (2004). *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თვითშეფასება და დირექტულებითი ორიენტირება*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

Безуглова, И.Ф. (1981). "К вопросу о проявлении канона в древнерусской музыке". კრებულში: *Прошлое и настоящее русской хоровой культуры*. გვ. 73-74. Ленинград: Наука

Гарднер, Иван. (1998). *Богослужбное пение русской православной церкви*. Т. II. Москва: ПСТБИ

სანოტო კრებულები

ბენაშვილი, ანდრია. (1986). *ქართული ხმები. საეკლესიო გალობა. წმ იოანე ოქრობარის წირვის წესი კარბელოვის კილოზედ. სადა კილო. თბილისი*

ბენაშვილი, ანდრია. (დაუთარიდებული). *საგალობელთა ხელნაწერი კრებული. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია*

გვახარია, ვაჟა (რედაქტორი და კომენტარების ავტორი). (1973). *ნიკო ხელხანიშვილი. თბილისი: საქართველოს მუსიკონი*

ერქვანიძე, მადნაზ (შემდგენელი-რედაქტორი). (2005). *ქართული გალობა. ადმოსავლეთის სკოლა (ქართლ-კახური კილო)*. ტომი III. თბილისი

ილიტოვი-ფანაიევი, მიხაილ. (1899). *ქართული გალობა (ქართლ-კახური კილოთი)*. წმ იოანე ოქრობარის წირვის წესი. მ. მ. ილიტოვი-ფანაიევის მიერ ნოტებზე გადაღებული და დაწერილი ძეგლი კარბელაშვილების, ალ. მოლოდინაშვილისა და გრ. მღებრიშვილის დანმარებითა. თბილისი: შარაძისა და აზნაუროვის სტამბა

ფაღლიშვილი, ზაქარია. (1909). *ქართული (ქართლ-კახური) საეკლესიო საგალობლები წმ იოანე ოქრობარის წირვის წესისა ქალთა და ვაჟთა გუნდისათვის ხმა-შეწობილი ზაქ. ა. ფაღლიშვილის მიერ. შესრულებული ტფილისის ქართულ ფილარმონიული საზოგადოების კონცერტებზედ. ტფილისი: ქართული ფილარმონიული საზოგადოება*

Аракчиева, Дмитрий. (1905). «Грузинские песнопения на литургию св. Иоанна Златоустого в народной гармонизации». კრებულში: Труды МЭК. Москва

Кленовский, Николай. (1896). «Песнопения на Литургию св. Иоанна Златоустого Грузинского (Кахетинского) Распева». Москва: П. Юргенсон

NEW TENDENCIES IN THE NINETEENTH-CENTURY GEORGIAN CHANTING TRADITION

The goal of the present paper is to analyze the published collections of Georgian hymns, namely the liturgy rite published at the junction of the nineteenth-twentieth centuries. In my research I tried to determine what influence these redactions had on the evolution of Georgian sacred music and what is the value of each of these collections today.

I have chosen the following authors' redactions: Benashvili, 1886; Benashvili (undated); Klenovsky, 1896; Ippolitov-Ivanov, 1899; Arakchiev, 1905; Paliashvili, 1909;

Historical processes, the country's political and cultural orientation, have always been reflected in the evolution of Georgian national musical thinking. The idea, firmly established in the philosophy of culture, is quite correct in maintaining that separate cultures cannot be viewed as completely closed systems and there is no such thing as a "sterile" culture, entirely protected from the influence of other cultures (Tsursumia, 2005: 212).

In a number of cases the influence of one culture on another is rather forceful, especially when it is prompted by the cultural policy of the conquering country. Culture expresses a nation's self-consciousness as "a conscious subject" (Scheller). Obliterating its traditions from the nation's memory means losing its national self-consciousness. This is why conquering nations carried out cultural annexation alongside political annexation.

In the nineteenth century Georgian Orthodox ecclesiastical chanting experienced strong pressure of cultural annexation from Imperial Russia. It is clear that Georgia's almost 200-year-long presence within the borders of the Russian Empire greatly influenced its chanting tradition. It was these historical processes taking place at the turn of the nineteenth-twentieth centuries that caused the formation of new chanting traditions in Georgian sacred music, whose analogues can be observed in the history of Russian chanting in the period covering the seventeenth-nineteenth centuries.

In the 1880s and 90s Europized specimens of Georgian hymns started to emerge. During these years quite a few Georgian and Russian musicians tried to change Georgian three-part chants into four-parts. Their first attempts were failures and received harsh criticism from society. Of the publications of this period the most noteworthy is Andria Benashvili's collection *Kartuli Khmebi* (Georgian Voices). *Kartuli Khmebi* is one of the first printed collections. It came out in 1886 (Melikishvili's printing-house, Tbilisi). In the first part of the collection the rite of St John the Chrysostom's liturgy is printed, – so-called *plain mode*, the other half of the collection includes folk songs.

We also have a manuscript version of Andria Benashvili's collection. When comparing them, we can see that it differs from the printed version by the unusual movements of the bass part which jumps by fourths and fifths. Such movements match elements of functional European classical harmony, giving the Georgian chant some European flavor.

In the manuscript collection there are adscripts put down before the equitenia for *the female choir*. In Benashvili's manuscript collection, apart from the Kartlian-Kakhetian mode chants of St John the Chry-

sostom's liturgy rite, there are chants of the Imeretian-Gurgian mode as well; it also includes a minor requiem and the liturgy of the *First Sacrifice*. For many years Andria Benashvili was the precentor of the Kutaisi Episcopal choir. It is his activities as a precentor that this collection may be associated with. The hymns of the Imeretian-Gurgian mode are also plain specimens and their bass part, similar to the Kartlian-Kakhetian mode, is after Benashvili.

Concerning the redactions published at the end of the nineteenth century special mention should be made of the liturgy rite of St John the Chrysostom (Kartlian-Kakhetian mode), made four-part by the Russian musician/composer Nikolai Klenovsky; in this specimen the national features of Georgian chanting have completely disappeared.

At the turn of the twentieth century new redactions edited by Georgian classic composers appear. Namely, the three and four-part variants of St John the Chrysostom's liturgy rite (Kartlian-Kakhetian mode), recorded by Dimitri Araqishvili and Zacharia Paliashvili, which in fact, are original works, reworked by the composers. Georgian composers' activities in the sphere of chanting resulted in the emergence of the non-canonical layer of chants in Georgian sacred music. The Georgian classic composers' free, creative approach to hymns has been brought out by the musical analysis I have carried out.

All the four authors' redactions, present in this paper, are original sources, each of them possessing its own specific parameters. I think that the differences between these sources can be revealed more distinctly on the example of one hymn.

I have selected six variants of one of the liturgy hymns *Shen Gigalob* (*I am chanting to you*), presented in the Georgian collections mentioned above.

Let us first discuss the *specimens of the plain mode*

The difference between Andria Benashvili's *Kartuli Khmebi* and the manuscript collection is in the bass part. In the bass part of the hymn *Shen Gigalob* of Benashvili's manuscript collection, as in the bass parts of all the hymns in this collection, the influence of the classic European harmony can be noticed (ex. 1).

The hymn consists of the following stanzas: A, A, A', B, B (contracted, serving as a linking structure), and C (finishing structure) (ex. 2).

Five stanzas end in reiterated cadences. The terminating cadence ends on the unison A.

I have compared Andria Benashvili's top voice of the plain mode with the first voice of Nikolai Klenovsky's *Shen Gigalob*. The analysis revealed the resemblance between these two top voices (ex. 3).

In Klenovsky's and Benashvili's variants the top voices coincide with each other including the B stanza. After the B-stanza the verbal text is distributed on Klenovsky's material, accordingly, the terminating stanza is different.

In Klenovsky's variant, as in all other specimens he made four-part, the ratio of the harmonizing consonances in the vertical is great.

In the verbal text the syllables are shifted, for instance, the syllable *lobt* is moved to the end of the stanza.

Klenovsky repeats the phrase *ghmert o Chveno* twice and after that comes – *da gevedrebit ghmerto chveno*. Klenovsky's specimen ends in G 5/3.

I have compared the canonical top voice in Dimitri Araqishvili's and Zacharia Paliashvili's collections *Kartuli Galoba* (vol. 3). The stanza structure of the ornamented and plain specimens coincide with each other: A, A, A', B, B (constricted linking structure), c (ending structure).

In Z. Paliashvili's and Araqishvili's variants B-linking structure does not occur (this stanza coincides with the same stanza of the plain mode). Like the plain specimen all the stanzas terminate in the D-A final

(cadential) tone. Araqishvili's variant abounds in melismas. A great number of melismas in Araqishvili's above collection is characteristic of all the hymns, which scholars explain by the influence of folk singing (see David Shugliashvili paper from the 2006 symposium collection). As for the second soloist in Araqishvili's specimen it is less developed than Karbelashvili's version. With Paliashvili the intonational material is presented in the alto and tenor parts, but not in their precise form (comp. ex. 4, 5 and 6).

Of all the specimens, presented here, only two satisfy the canonical requirements, namely, the specimens of A. Benashvili's *plain mode* and the Karbelashvili's *ornamented mode*. As has been said above in Nikolay Klenovsky's redaction the national perimeters of Georgian chanting are completely gone.

In N. Klenovsky's and Z. Paliashvili's redactions all the parameters, enumerated below, and only a few of A. Benashvili's manuscript collection are transformed.

1. The syllables of the canonical text are shifted, which changes the canonical interrelation between the words and the tune;
2. The canonical three-part singing manner is upset by the addition of the fourth (or sometimes more) voices;
3. Interference with the canonical top voice, removing important movements or inserting their own (the author's) intonational material;
4. Upsetting the principles of the original phrases, which causes a radically different interpretation of the hymn;
5. The voice-leading, not typical of traditional Georgian chanting, worked out by the composer's own taste; it reveals the influence of the European choral style;
6. A considerable influence of the European functional system on the modal thinking;
7. The specific character of the choir stemming from the purely European traditions and due to it, shifting the upper voice (canonical top voice) to an unusually high register.

The analysis of only this hymn clearly shows that in spite of the discussion of the artistic level of any of these redactions, any interference, not envisaged by the liturgical canons, introduces very important changes not only into the structure of the hymn, free of the superpersonal, individual specificity, but also its spiritual content as well, as in all the cases the emotional content of music falls under the influence of the editor's style and spiritual energy.

Therefore, though both Araqishvili and Paliashvili, composers on one hand and experts of Georgian traditional music on the other hand, when editing the original chanting tunes tried to preserve the church-singing tradition, in the process of creative work a different approach emerged. As a result of the above-mentioned processes two independent spheres can be observed in the chanting tradition of nineteenth-twentieth-century sacred music – liturgical per se and concert a cappella versions of the ancient choral art originated from the divine service chanting. Though it is true that the national features are preserved distinctly in the Georgian classics' redactions, the use of the expressive methods of Georgian professional music during the editing process caused "the shifting" of canonical genres from the sphere of divine service into the liturgical-concert sphere.

The artistic value of these redactions demands a special study. The past century proved that of all the redactions I have discussed above up to this day, only Z. Paliashvili's redaction has retained its significance, which, in its turn, was performed in Tbilisi as well. Now it arouses a much greater interest in foreign performers (Holland, USA), which is not a mere chance, as Paliashvili's redaction of the "liturgy rite" is still considered to be one of the best creations of the classics of Georgian music, and his variants of Georgian

sacred music remain valuable specimens of Georgian sacred music. However, proceeding from the changes introduced by the composer, this redaction is far from the religious canons and, accordingly, is never used in divine service practice today.

The practice of editing Georgian ecclesiastic chants was founded at the junction of the nineteenth and twentieth centuries. After an interval of about 80 years, it was revived in the 1990s, the process continuing today. In the redactions of the 1990s (Erkvanidze, Shugliashvili) the traditional material is less prominent, hence these editions can be called the author's redactions. A new tendency has been noticed in recent years – the compilers of the collections do their best to provide the academic aspect of the editions, clearly pointing out all the changes introduced into the original. Undoubtedly it is a welcome tendency. Unfortunately, no commonly accepted scholarly approach to the original sources has been designed so far. I do hope that this problem will be solved in the near future.

The aesthetic views of twentieth-century Georgian society have greatly changed, and our “transformed musical consciousness” makes different demands, but Georgian traditional chanting and singing still remain one of the basic means of expressing the nation's identity. Aesthetic values change, but the true nature of the nation still find itself in these changes.

References

- Araqishvili, Dimitri. (1954). *Dasavlet sakartvelos khalkhur simgherata kilos tsoba* (Mode Scales of West Georgian Folk Songs). Tbilisi: Khelovneba (in Georgian)
- Bakhtadze, Inga. (1986). *Kartuli musikalur-estetikuri azris istoriidan* (From the History of Georgian Musical-Aesthetic Thought). Tbilisi (in Georgian)
- Bezuglova, I.F. (1981). “K voprosu o proiavlennii kanona vdrevnerusskoj muzike” (“On the Problem of the Manifestation of the Canon in the Old Russian Music Materials of the All Union Conference”). In: *Proshloe i nastashchee russkoj khorovoj kulturi* (The Past and the Present of Russian Choral Culture). P. 73-74. Leningrad: Nauka (in Russian)
- Bulbulashvili, Eldar. (2001). “Kartuli saeklesio sagaloblebi egzarkosobis periodshi” (“Georgian Ecclesiastical Chants in the Exarchate Period”). *Journ. Rtsmena and tsodna* (Belief and Knowledge) (in Georgian)
- Gabisonia, Tamaz. (2006). “Traditsiuli samgalobo gundebis shemadgenlobis shesakheb” (“On the Composition of the Traditional Chanting Choirs”). Newspaper: *Kartuli Galoba* (Georgian Chant), 1-9 (in Georgian)
- Gardner, I.A. (1998). *Bogoslujebnoe penie russkoj pravoslavnoj tserkvi* (Liturgical Chanting in the Russian Orthodox Church). Vol. 2. Moscow: PCTBI (in Russian)
- Tsursumia, Rusudan. (2005). *Meotse saukunis musika, tvitmkopadoba da ghirebulebiti orientatsiebi* (20th Century Georgian Music, Originality and Value Orientations). Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire (in Georgian, summary in English)

Notated Collections

- Arakchiev, Dimitri. (1905). “Gruzinskie pesnopenia na liturgiu sv. ioanna zlatoustogo v narodnoj garmonizatsii” (“Georgian Chanting at the Liturgy of St John the Chrysostom in Folk Harmonization”). In: *Works of MEK*. Moscow (in Russian)

Benashvili, Andria. (1886). *Kartuli Khmebi. Saekklelio galoba. Tsm. ioane okropiris tsirvis tsesi karbelovis kilozed. Sada kilo* (Georgian Voices. Ecclesiastical Chanting, the Liturgy Rite of St. John the Chrysostom. Plain Mode). Tbilisi (in Georgian)

Benashvili, Andria. (undated). Manuscript Collection of Chants. Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Erkvanidze, Malkhaz (compiler-editor). (2005). *Kartuli galoba. Aghmosavletis skola (kartl-kakhuri kilo)* [Georgian Chanting. Eastern School of Chanting (Kartli-Kakhetian Mode)]. Vol. 3. Tbilisi (in Georgian)

Gvakharia, Vazha (compiler and author of the comments). (1973). *Niko Sulkanishvili*. Tbilisi: Sakartvelos musponti (in Georgian)

Ippolitov-Ivanov, Mikheil. (1899). *Kartuli galoba (kartl-kakhuri kiloti). Tsm. ioane okropiris tsirvis tsesi* [Georgian Chanting (in Kartlian-Kakhetian Mode)]. St. John the Chrysostom's Liturgy Rite. Written down in musical notation by Ippolitov-Ivanov, M.M., recorded with the assistance of the brothers Karbelashvili, Molodinashvili, Al., Mghebrishvili, Gr. (in Georgian)

Klenovski, Nikoloz. (1896). *Pesnopenia na liturgiu sv. ioanna zlatoustogo gruzinskogo (kakhetskogo) raspeva* [Chanting at the Liturgy of St John the Chrysostom of the Georgian (Kakhetian) Tune]. Moscow (in Russian)

Paliashvili, Zakaria. (1909). *Kartuli (kartl-kakhuri) saekklelio sagaloblebi tsm. ioane okropiris tsirvis tsesisa kalta da vajta gundisatvis khma-shetskobili zak. p. paliashvilis mier. Shesrulebuli tpilis kartul filarmoniuli sazogadoebis kontsertebzed* [Georgian (Kartlian-Kakhetian) Ecclesiastical Chants of St. John the Chrysostom's Liturgy Rite. Performed at the Concerts of the Georgian Philharmonic Society in Tiflis]. Tiflis: Kartuli pilarmoiuli saz. gamomtsemloba (in Georgian)

Translated by Liana Gabechava

მაგალითი 1. შენ გიგალობთ (ბენაშვილი)

Example 1. *Shen GigalobT* (Benashvili)



მაგალითი 2. შენ გიგალობთ (ბენაშვილი)

Example 2. *Shen GigalobT* (Benashvili)

A



A¹

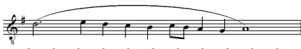


B



B შუკუკუკუკუკუ-დამაკუშორებელი

B Contracted-Linking



C დამაბრუნებელი
C ending



მაგალითი 3. შენ გიგალობი (Кленовский, 1896)
Example 3. *Shen GigalobT* (Klenovskii, 1896)

M. M. $\text{♩} = 54$

p

Te - - - - - ნე no - ნი, Te - - - - - ნე ნა

შენ გა გა - - - - - ღობი, შენ გა გა

p

მაგალითი 4. შენ გიგალობი (იპოლიტოვ-ივანოვი, 1899)
Example 4. *Shen GigalobT* (Ipolitov-Ivanovi)

მაგალითი 5. *შენ გიგალობთ* (არაკიშვილი, 1905)

Example 5. *Shen Gigalobt* (Arakishvili, 1905)



მაგალითი 6. *შენ გიგალობთ* (ფალიაშვილი, 1909)

Example 6. *Shen Gigalobt* (Paliashvili, 1909)



ბაგმშენიანება სტრუქტურული ფორმულაში
ძირითადი ბრუნვისა და აღმართის ძირითადი

ქართულ გაღობაში მრავალხიზანობის გაქმნის პერიოდის შესახებ, იოანე პეტრიწის ცნობილი „განმარტების“ გარდა, ცალსახა პასუხი არ გვაქვს (ონიანი, 2009: 1). გარდა ამისა, ე. ონიანის აზრით, ამ კითხვას, გარკვეულწილად, თვით გაღობის წმინდა მუსიკალური შინაარსი პასუხობს (ონიანი, 2009: 1).

საქართველოს გლეხიაში თავდაპირველად შემოსული ბიზანტიური ერთხიზიანობა, საფარავლოდ, დიდხანს ვერ შეინარჩუნებდა პირვანდელ სახეს, რადგან, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ქართული გაღობა, განვითარების პროცესში, შეიძენდა ერთხიზიანობისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს. ქართულ გაღობაში, განსაკუთრებით, კანონიერი პანგის შემცველ პირველ ხმაში მეტისმეტად ჭარბ ორნამენტებს არ ვხვდებით. როგორც ჩანს, მრავალხიზიან ფაქტურისათვის იგი შეუთავსებელია. ცნობილია, რომ საქართველო მჭიდრო ურთიერთობაში იმყოფებოდა ბიზანტიასთან და, საფარავლოდ, ბიზანტიურ გაღობაში მომხდარი მოვლენები უნდა ასახულიყო ქართულ გაღობაშიც. მიუხედავად ამისა, იმ ტიპის მელიზმატიკა, რაც ბიზანტიურ მონოდურ საკლესიო მუსიკას ახასიათებს, სრულიად უცხოა ქართული გაღობისათვის. ქართულ სამელოდო პრაქტიკაში არც ბიზანტიური ფსალტერიკონის მსგავსი კრებულები გამოიყენებოდა (ყოველ შემთხვევაში, დღემდე არ არის გამოვლენილი). ერთადერთი, რაც ამ სახის საგაღობო მუშაობაზე დაუახლოვდეს, ესაა ქართული გაფარავნებული გაღობა, მაგრამ, აქაც, მრავალხიზიან საუხიკო ქსოვილში, ხმების პოლიზონტალური განვითარება შეზღუდულია. ეს ფაქტი კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ X-XI საუკუნეებში ქართული გაღობა უკვე მრავალხიზიან იყო. გაფარავნების სპეციფიკა ქართულ მრავალხიზიან გაღობაში შემდეგნაირად ელვინდება: გამშვენება ნაკლებად ეხება პირველი კანონიერი პანგის შემცველ ხმას სამელოდო, მეორე ხმა შედარებით თავისუფალი აღმოჩნდა და გაღობის გამშვენებაში, ხშირად, სწორედ იგი იღებს მონაწილეობას (ონიანი, 2009: 2).

ეს მოსაზრება ვერ გაფრცხვლდება ჩვენს მიერ განხილულ მასალაზე. წარმოდგენილ ნიმუშებში პირველი ხმის (კანონიერი პანგი) გამშვენების ფორმულებს განვიხილავთ, რომლებიც, ძირითადად, კილიდან ხდით გადასვლის ნიმუშებს წარმოადგენს.

ფილიონ ქორიძის კრებულისა და ექვთიმე აღმსარებლის ხელნაწერ კრებულში შესულ, ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის საგალობელი ანალიზისას, გამოვყავით გამშვენების, გარკვეულად, სტერეოტიპული ნიმუშები (ვარიანტული სახესხვაობებით).

საინტერესოა, რომ ასევე კანონის ძლიერი-დასდების ფარგლებში, საერთო მელიდორი ფორმულები იკვეთება, არამხოლოდ პანგის სადა კილოში, არამედ, გამშვენების ელემენტებიც. ზოგჯერ, ერთგვარ სტერეოტიპულობას ამჟღავნებს.

სადა კილოს პანგისათვის დამახასიათებელი სვლები ვიწრო ინტერვალებზე, უახლოვს ბეგრებზე და მჭიდრო ამბიტუსი (ყველაზე ფართო ინტერვალია ოქტავა). პანგის გამშვენებულ ვარიანტებში მუსიკალური აზრის დინება საკმაოდ თავისუფალია. ინტონირების ამბიტუსი გაფართოებულია – ზოგად უნდევიათ აღწევს.

განადიხებულ მასალაში, გამშვენების ყველა შემთხვევისას ზედა ხმის, თქმის მელიდორი ნახაზი დადგენილი მიმართულებით მიემართება.

დასდებულში აღდგომისა შესნა სადა კილოს პანგის (აქ და შემდგომშიც ვუვლიხსობთ I ხმას,

გ.წ. თქმას) ამბიტუხია ინტერვალი სექსტა. გამშენებულის – ნონა.

ჩვენს მიერ განხილულ ძღვისპირებში ამბიტუხები ასე გამოიყურება: I ძღვისპირი, სადა კილოში – ოქტავა, გამშენებულში – უნდციმა; III ძღვისპირი, სადა კილოში – სეპტიმა, გამშენებულში – დეციმა; IV ძღვისპირი, სადა კილოში – სეპტიმა, გამშენებულში – უნდციმა; V ძღვისპირი, სადა კილოში – სეპტიმა, გამშენებულში – დეციმა; VI ძღვისპირი, სადა კილოში – ოქტავა, გამშენებულში – დეციმა; VII ძღვისპირი, სადა კილოში – ოქტავა, გამშენებულში – დეციმა; VIII ძღვისპირი, სადა კილოში – სექსტა, გამშენებულში – დეციმა. ამჯერად, ჩვენ შეგვიძლია ძღვისპირთა პანგის ფორმულების ანალიზზე გამშენებული პანგი საკმაოდ თავისუფლად მოძრაობს.

გამშენების ხერხი გარკვეულ სტერეოტიპულობას აქვდავენებს. ეს ფორმულები გვხვდება საცისკრო კანონის სხვადასხვა გაღობაში. მაგალითად, გამშენების, პირობითად, I სტერეოტიპული ფორმულა რამდენიმე ვარიანტად გვხვდება: 1 – I ძღვისპირის II და V მუხლში, სიტყვებზე *დოთ აწ ერსო* და *ქვეყანით ცად*, მსგავსია IV ძღვისპირის VI მუხლის ბოლო საქცევსა *[-ქსა რამეთუ]* (მაგ. 1).

გამშენების II სტერეოტიპული ფორმულა (თავისი ვარიანტებით) შემდეგ ძღვისპირთა შიშაკ-ვეთებში გამოიკვეთა:

1. I ძღვისპირის VI მუხლის I საბრუნავი *[-ქლმბ[-]*, 2. III ძღვისპირის III მუხლის ბოლო საქცევს: *[-ქისა წყარო]*, 3. IV ძღვისპირის III მუხლი *[-ქხი ნათლისა]*, 4. IV ძღვისპირის V მუხლი *[-ცხიფურც-]*, 5. V ძღვისპირის III მუხლი *ხიმათღლისა*, 6. VI ძღვისპირის VII მუხლი – *ვეშით*, 7. VII ძღვისპირის II მუხლი – *განაკანა იფრო*, 8. VII ძღვისპირის IV მუხლი – *მხოლოდან კურთხეულმან*, 9. VII ძღვისპირის VII მუხლი *[-ქსან დაქ-]*, 10. IX ძღვისპირის II მუხლი – *[-ქსა უფლისა]*.

II, III, V, VII და X ნიმუშს ერთმანეთის გარირებულ სახეს წარმოადგენს, რომელიც ერთსა და იმავე დამახლოვებულ ტონში მიდის, I და IV ნიმუში კი მხოლოდ საწყისი ფიგურით ემსგავსება ერთმანეთს. I-ის ვარიანტად შეიძლება მივიჩნიოთ VIII ნიმუში (მაგ. 2).

გამშენების III სტერეოტიპული ფორმულები საგალობელთა დამახლოვებულ მუხლებში გვხვდება: I ძღვისპირის VII მუხლი – *[-ქსა მგალობელ [-]*, V ძღვისპირის V მუხლი: *[-ქლიო ბრწინებულისა]*, VIII ძღვისპირის VII მუხლი: *[-ქსა საუკუნოდ]* (მაგ. 3).

გამშენების IV სტერეოტიპული ფორმულა დასტურდება ძღვისპირთა შემდეგ მონაკვეთებში: III ძღვისპირის IV მუხლი: *ქნელი ქრისტეს საფლავით[-]*, IV ძღვისპირის VII მუხლი: *აღხდგა ქრისტე ვითარ[-]*, VI ძღვისპირის VII მუხლი (დასრულება): *აღხდგე საფლავით* (მაგ. 4).

სტერეოტიპული ფორმულა გამოიკვეთა III ძღვისპირის IV მუხლში: *ქნელი ქრისტეს საფლავით რომღო[-]*, ასევე, VIII ძღვისპირის IV მუხლში: *დღესასწაულთა* და ამავე ძღვისპირის VI მუხლში სიტყვებზე *[-ქხივეთ ქრისტე]* (მაგ. 5).

VI სტერეოტიპული ფორმულა წარმოდგენილია VII ძღვისპირის VI მუხლში: *[-ქსადღებულმან და IX ძღვისპირის VII მუხლში (დასრულება): შენისა]* (მაგ. 6).

ასევე გამოიყვანეთ გ.წ. *მცირე გამშენებები*, რომელიც გაღობანის ყოველი საგალობლის საქცევსა თუ ბრუნავში გვხვდება (მაგ. 7).

მ. სუხიაშვილის მიერ განხილულ ტროპართა მუხლ-მოძღვებსა თუ საქცევ ფორმულებში, ჩვენს მიერ წარმოდგენილ ძღვისპირთა მსგავსად, ფიქსირებულია გარკვეული სტრუქტურული სტერეოტიპები (სუხიაშვილი, 2006: 83).

საერთაღებულია, რომ მკვლევარი გამშენების სამ სახეს გამოყოფს: 1. მცირე გამშენება; 2. ფართო მგლობიური ნახაზის მქონე გამშენება, რომელიც საბაზისო პანგის ბუერებს შორის გაერციბილ სტრუქტურულ ჩანართებს წარმოქმნის; 3. გამშენება, რომლებშიც კილოდან მხოლოდ ეპიზოდური

გადახრები აღინიშნება.

ჩვენ მიერ განიხილულ გელათის სკოლის გამშვენებული კილოს ნიმუშებში, სწორედ ეს სამი სახის გამშვენება გვხვდება.

ქრისტეს ბრწყინვალე აღდგომის ძლისპირებში გამოიკვეთა გამშვენების მთელი რიგი სტერეოტიპული სტრუქტურული ერთეულებისა (საგალობლის კილოდან გადახრებით), საიდანაც ირკვევა, რომ მსგავსი ტიპის გამშვენებები დამახასიათებელია არა მხოლოდ ტროპარის, არამედ ძლისპირის ჟანრისათვისაც. ამდენად, გამშვენებათა ცვალებადი ბუნებისა და იმპროვიზაციულობის მიუხედავად, მათი სტერეოტიპული ფორმულების ჩამოყალიბება ჩვეული მოვლენა ყოფილა სხვადასხვა ჟანრის ქართულ საგლეხიო საგალობლებში.

შენიშვნები

¹ „ცნობილია, რომ XII-XIII საუკუნეებში რუსეთში არსებობდა ვირტუოზულ-მელოზმატიკური სტილის გ.წ. კონდაკური გალობა, რომლის დასაფიქსირებლად კონდაკებში იყენებდნენ საეკლესიო ორხაზიან კონდაკარულ ნოტაციას. რუსული კონდაკარების პირველწყაროს წარმოადგენს ბიზანტიური ფსალტიკონი – მელოზმატიკურ-ვირტუოზული პიმნების კრებული. ე.ი. ბიზანტიაში კიდევ უფრო ადრეული საუკუნეებიდან გაერქმელებული იყო გალობის ვირტუოზულ-მელოზმატიკური სტილი იმდენად, რომ შექმნილი იყო მისი საეკლესიო კრებულებიც. ამ პერიოდში (დაახლოებით X-XI სს)“ (ონიანი, 2009: 3)

² როგორც დ. შუღლიაშვილი აღნიშნავს ქართული გალობის სკოლათა ნაირსახეობას საფუძვლად გამშვენების წესების ინდივიდუალობა უდევს. ცხადია, ეს ეხება როგორც პირველი, კანონიკური ხმის, ისე ხმათაშეწყობის სახეებს (შუღლიაშვილი, 2006: 11)

³ გამშვენებული კილოს ტროპების მუხლი მოდულებისა თუ საქცევი ფორმულების იპროვიზაციული ვარიანტების სტერეოტიპულობის შესახებ აღნიშნულია მ. სუხიაშვილის დისერტაციაში (სუხიაშვილი, 2006: 83)

დამოწმებული ლიტერატურა

ონიანი, გუკატერინე. (2009). ქართული გალობის მრავალხმიანობის საკითხისათვის. ხელნაწერი. პირადი არქივი

სუხიაშვილი, მაგდა. (2006). გალობის კანონიკის ძირითადი ასპექტები ძველ ქართულ სასულიერო მუსიკაში. დისერტაცია მუსიკოლოგიის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ქორიძე, ფილიპონ. (1904). *აღდგომის საგალობელი, პარტიკურა 4*. ტფილისი: მსწრაფლმშეგდები არ. ქუთათელაძისა

შუღლიაშვილი, დავით. (2006). *ქართული საგლეხიო გალობა, შემოქმედის სკოლა, არცემ ერქომაშიშვილის ჩანაწერების მიხედვით*. თბილისი

ხელნაწერი წყაროები

კერესელიძე, ექთიმე. ხანაოთ ხელნაწერი, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ფონდი Q692; წიგნი №2562-132

ORNAMENTED STRUCTURAL FORMULAS IN THE EASTER HEIRMOSES

Apart from Ioane Petritsi's famous "Ganmarteba" (Interpretation) there is no direct answer to the question of the existence of polyphony in Georgian chanting (Oniani, 2009: 1). Besides that, in E. Oniani's opinion the question is answered to some extent by the pure musical content of the chanting *per se* (Oniani, 2009: 1).

On having been introduced into the Georgian church for the first time, Byzantine monophonic chanting could not have maintained its original texture for a long time, because, otherwise, in the course of its evolution, Georgian chanting would have acquired the features characteristic of monophony. In Georgian chanting, especially in the top voice, which includes the canonical tune, there are usually no ornaments. It seems to be incompatible¹ with polyphonic texture². As we know Georgia maintained close links with Byzantium and presumably, all the phenomena present in Byzantine chanting must have occurred in Georgian chanting as well. Despite this, the melismatics of this type, characteristic of Byzantine sacred music, is quite alien to Georgian chanting. Collections like the Byzantine psalticon have never been used in Georgian chanting practice either (no information has been obtained so far about them). The only type of chanting that may be closest to such chants is Georgian *decorated* (improvised, "flourished" style of chanting), but even here, the horizontal development of voices in the polyphonic musical texture is still limited. This fact gives us grounds to suppose that as early as the tenth-eleventh centuries Georgian chanting was already polyphonic. The specific character of decoration in Georgian multipart chanting is revealed in the following way: the least ornamentation occurs in the top voice, which represents the canonical tune, but the middle voice is comparatively free and in most cases it is the middle voice that uses ornamentation (Oniani, 2009: 2).

This conjecture cannot be applied to the material under consideration. In the specimens presented here, I discuss the ornamentation formulas of the top voice (canonical tune) which are mainly the specimens where "the voice deviates from the mode".

When analyzing the Easter hymns included in Philimon Koridze's collection and in the manuscript collection of Euthymius the Confessor I have singled out certain stereotypical specimens (with variations) of ornamentation³.

It is noteworthy that within the limits of the heirmas-troparion of the paschal canon common melodic formulas can be distinguished not only in the plain mode of the tune, but in the ornamentation elements which also reveal stereotypical elements⁴.

The plain mode melody is characterized by the movements on narrow intervals, nearest sounds and a tight range (the broadest interval is an octave). In the ornamented variants of the tune the flow of the musical idea is quite free. The range of melodic development is wider, reaching the interval thirteenth in some places.

In the analyzed material, in every case of ornamentation the melodic pattern of the top voice, *tkma* is downward oriented (falling direction).

In the troparion *Thy Resurrection* the range of the melody in plain (undecorated) mode (here and subsequently I mean the top voice, the so-called *tkma*) is the interval sixth, and that of the ornamented (decorated) mode is the ninth.

- In the first heirmos – the interval octave in the plain mode, in the ornamented – fourteenth.
 In the third heirmos – in the plain mode the seventh interval, in the ornamented – thirteenth.
 In the fourth heirmos – in the plain mode the seventh interval, in the ornamented – fourteenth.
 In the fifth heirmos – in the plain mode the seventh interval, in the ornamented – thirteenth.
 In the sixth heirmos – in the plain mode the interval – an octave, in the ornamented – thirteenth.
 In the seventh heirmos – in the plain mode the interval – an octave, in the ornamented – thirteenth.
 In the eighth heirmos – in the plain mode – the sixth, in the ornamented – fourteenth.
 In the ninth heirmos – in the plain mode – the sixth interval, in the ornamented – thirteenth.

For the present I shall dwell on the analysis of the formulas of the heirmos melody. The ornamented tune moves quite freely.

The method of ornamentation reveals a stereotypical formulaic character. These formulas occur in different hymns of the matin canon. For instance, the conditionally first stereotype formula is present in several variants: 1. In the first and fifth stanzas, on the words: [...] *det ats erno* and *kveqanit tsad* [not sure of meaning] are similar to the last movement of the sixth stanza of the fourth heirmos [...] *sa rametu* (ex. 1).

The second stereotype formula of the ornamentation (with its variants) was attested in the following sections of the heirmoses:

1. The first movement of the sixth stanza of the first heirmos [...] *aghami* [...], 2. the last movement of the third stanza of the third heirmos: [...] *bias dsqaro*, 3. the third stanza of the fourth heirmos [...] *zi natlisa*, 4. the fifth stanza of the fourth heirmos – [...] *tskovre* [...], the third stanza of the fifth heirmos – *simartlisa*, 6. the seventh stanza of the sixth heirmos – *veshpit*, 7. the second stanza of the seventh heirmos *gankatsna ivno*, 8. the fourth stanza of the seventh heirmos *mkholan kurtkheulman*, 9. the seventh stanza of the seventh heirmos [...] *man da*, 10. the second stanza of the ninth heirmos – [...] *ba uplisa* (the second, third, fifth, seventh and tenth specimens are variants of one another, which occur in one and the same ending tone, but the first and fourth specimens resemble each other only in their initial figure. The eighth example may be considered a variant of the first one (ex. 2).

The third stereotypical formula of ornamentation occur in the terminating stanzas of the hymns: the seventh stanza of the first heirmos – [...] *sa mgalobel* [...], the fifth stanza of the fifth heirmos: [...] *ghmo brdsqinvebuli*, the seventh stanza of the eighth heirmos: [...] *sa saukunod* (ex. 3).

The fourth stereotypical formula of ornamentation is attested in the following sections of the heirmoses: the fourth stanza of the third heirmos: *kmuli kristes saplavit*..., the seventh stanza of the fourth heirmos. *Aghsdga kriste vitar*..., the seventh stanza of the sixth heirmos (ending): *Aghsdgeg saplavit* (ex. 4).

The fifth stereotype formula occurs in the fourth stanza of the eighth heirmos: *dghesadsaula* and on the words [...] *tkhevt kriste* in the sixth stanza of the same heirmos (ex. 5).

The sixth stereotype formula can be observed in the sixth stanza of the seventh heirmos: [...] *maghlebulman* and in the seventh stanza (ending) of the ninth heirmos: *shenisasa* (ex. 6).

I have also singled out the so-called “minor ornamentations” occurring in every movement and twist of every chant (ex. 7).

In the stanza-models and movement formulas that M. Sukhiashvili has discussed in her work, like the heirmoses I have presented, certain “structural stereotypes” are distinguished (Sukhiashvili, 2006: 83).

It is noteworthy that a scholar singles out three kinds of ornamentation:

1. Minor ornamentation; 2. Ornamentation with a broad melodic pattern, which creates extended structural inserts among the so-unds of the basic melody; 3. Ornamentation characterized by only casual deviations from the mode.

It is these three types of ornamentation that occur in the samples of the ornamented mode of Gelati School which I have touched upon.

A number of stereotypical structural units (with deviations from the chant mode) stand out sharply in the Easter heirmoses, which prove that the ornamentations of this type are characteristic not only of troparia but of the heirmos genre as well. Therefore in spite of the changeable nature and improvisation of the ornamentation, the emergence of their stereotypical formulas seems to have been a characteristic feature of Georgian ecclesiastic hymns of various genres.

Notes

¹(from the editors) An alternative view on this subject see in Shugliashvili paper in 2004 symposium materials "Some Peculiarities of Chanting Traditions from Eastern Georgia"

²As it is usually known, in the twelfth-thirteenth centuries there was the so-called Kondakion chanting of the melismatic-virtuoso style, which was written down in Kondakions by means of special two-line Kodrakion notation. The primary source of Russian Kondakions is the Byzantine Psalticon – a collection of melismatic-virtuoso hymns, i.e. in Byzantium the virtuoso-melismatic style of chanting was in popular use beginning from earlier centuries, it was so widespread that at this period special collections of the hymns were even created about the tenth-eleventh centuries (Oniani, 2009:3)

³As D. Shugliashvili notes, the diversity of Georgian chanting schools is based on the individual character of ornamentation. It is clear that it concerns both the top, canon voice and the types of voice harmonizing (Shugliashvili, 2006: 11)

⁴The stereotype character of the improvised variants of the troparia of the ornamented mode and of movement formulas are dealt with in M. Sukhiashvili's dissertation (Sukhiashvili, 2006: 83)

References

- Koridze, Pilimon. (1904). *Aghdgomis sagalobelni. Partitura No.4 (Easter Chants. Scores No.4)*. Tiflisi: Mtsrafl-mbechdavi, ar. kutateladze (in Georgian)
- Oniani, Ekaterine. (2009). *Kartuli galobis mravalkhmanobis sakitkhisatvis* (On the Problem of Polyphony of Georgian Chant). Handwritten. Private archive
- Shugliashvili, Davit. (2006). *Kartuli saeklesio galoba. Shermokmedis skola. Artem erkomaishvilis chanatserebis mikhedvit* (Georgian Sacred Chant. Shermokmedi School. According to Artem Erkomaishvili's records). Tbilisi (in Georgian)
- Sukhiashvili, Magda. (2006). *Galobis kanonikis dziritadi aspektebi dzvel kartul sasuliero musikashi* (Basic aspects of the Canonics of Chant in Old Georgian Sacred Music). Dissertation presented for the academic degree of PhD in Musicology. Tbilisi State Conservatoire (in Georgian)

Manuscripts Sources

Kereselidze, Ekvtim. Manuscript of handwritten scores. National Centre of Manuscripts. Fund Q692; book No.25:62-132

Translated by Liana Gabechava

მაგალითი I.

Example 1¹.

- ა) ძლისპირი ა, აღღგომისა დღე არს, II მუხლი განბრწყინდებოდეთ აწ ერნო (კერესელიძე, Q692: 62)
a) heirmos I, Aghdgomis Dghe Ars, stanza II, Ganbrtsqindebodet Ats Erno (Kereselidze, Q692: 62)



- ბ) ძლისპირი დ, საღმრთოსა სახმელავსა, VI მუხლი, არს ყოვლისა სოფელისა რამეთუ (კერესელიძე, Q692: 78)
b) Heirmos IV, Saghmrto Sakhmilavs, stanza VI, Ars Qovlisa Soplis Rametu (Kereselidze, Q692: 78)



- მაგალითი 2. ა) ძლისპირი ა, აღღგომისა დღე არს, VI მუხლი, აღმევანა სუ-ფევაღ (კერესელიძე, Q692: 63-64); ბ) ძლისპირი გ, მოველით და ეხვით, III მუხლი, უხრწნელებისა წყარო (კერესელიძე, Q692: 68); გ) ძლისპირი დ, საღმრთოსა სახმელავსა, III მუხლი, ნენ წვენ ანგელოზი ნათლისა (კერესელიძე, Q692: 77); დ) ძლისპირი დ, საღმრთოსა სახმელავსა, V მუხლი, ცხოვრება არს ყოვლისა (კერესელიძე, Q692: 78); ე) ძლისპირი ე, აღეშისობოთ წვენ, III მუხლი, ფეხს ეიხილოთ მზე სიმათილისა (კერესელიძე, Q692: 87); ე) ძლისპირი ე, შთახედ შენ, VI მუხლი, ვითარ იონა ეშპით (კერესელიძე, Q692: 93); ზ) ძლისპირი ზ, რომელმან ერმანი, II მუხლი, საგან რაჯამს განკაცნა (კერესელიძე, Q692: 102); თ) ძლისპირი ზ, რომელმან ერმანი, IV მუხლი, მხოლომან კურთხეულმან (კერესელიძე, Q692: 103-104); ი) ძლისპირი ზ, რომელმან ერმანი, VI მუხლი, ღმერთმან მამათამან (კერესელიძე, Q692: 104); კ) ძლისპირი თ, განათლი, განათლი, II მუხლი, საღმ დღეს დიდება უფლისა (კერესელიძე, Q692: 124)

- Example 2. a) Hermos I, Aghdgomisa Dghe Ars, stanza VI, Aghmikvana Supevad (Kereselidze, Q692: 63-64); b) Heirmos III, Movedi Da Vsvat, stanza VI, Ukhrtnelebis Tskaro (Kereselidze, Q692: 63-64); c) Heirmos IV, Saghmrto Sakhmilavs, stanza III, Nen Chven Angeloz Natlisa I (Kereselidze, Q692: 77); d) Heirmos IV, Saghmrto Sakhmilavs, stanza V, Tskhovreba Ars Qovlisa (Kereselidze, Q692: 78); e) Heirmos V, Aghvinstobit Chven, stanza III, Pesa Vikhilot Mze Simartlisa (Kereselidze, Q692:87); f) Heirmos VI, Shtakhd Shen, stanza VI, Vitar Iona Veshpit (Kereselidze, Q692:93); g) Heirmos VII, Romelman Ormani, stanza II, Sagan Razhams Gankatsna (Kereselidze, Q692: 102); h) Heirmos VII, Romelman Ormani, stanza IV, Mkholuman Kurtkheulman (Kereselidze, Q692: 103-104); e) Heirmos VIII, Romelman Ormani, stanza VI, Ghmertman Mamataman (Kereselidze Q692:104); j) Heirmos IX, Ganatldi, Ganatldi, stanza II, Salem dghes Dideba Uplisa (Kereselidze, Q692: 124)





მაგალითი 3. ა) ძლისბარი ე, *აღვიმისობი წყურ*, V მუხლი *აღმობრწყინებული* (კერესელიძე, Q692: 88); ბ) ძლისბარი ა, *აღდგომისა დღე არს*, VII მუხლი *ძღუვისა მგალობელნი* დღეს (კერესელიძე, Q692: 64); გ) ძლისბარი მ, *ესე არს წმიდა*, VII მუხლი *სა საუკუნოდ* (კერესელიძე, Q692: 112)
Example 3. a) Heirmos V, *aghvimstobi Chven*, stanza V, *Aghmobrtsqinebuli* (Kereselidze Q692: 88); b) Heirmos I, *Aghdgomisa Dghe Ars*, stanza VII, *Dzlevisa Mgalobelni Dghes* (Kereselidze, Q692: 64); c) Heirmos VIII, *Ese Ars Tsmida*, stanza VII, *Sa Saukunod* (Kereselidze, Q692: 112)



მაგალითი 4. ა) ძლისბარი გ, *მოველით და ვსებათ*, IV მუხლი *ქმნილი ქრისტეს საფლავით* (კერესელიძე, Q692: 69); ბ) ძლისბარი დ, *საღმართისა ხახმილაგა*, VII მუხლი *აღსდგა ქრისტე ვითარცა* (კერესელიძე, Q692: 78); გ) ძლისბარი ზ, *რომელმან ერმანი*, VI მუხლი *ღმერთმან მამათამან და ზესთა ამა-ღლებულმან* (კერესელიძე, Q692: 104)
Example 4. a) Heirmos III, *Movedit da V'svat*, stanza IV, *Kmnili Kristes Saplavit* (Kereselidze, Q692: 69); b) Heirmos IV, *Saghmrtosa sakhmilavs*, stanza VII, *Aghsda Kriste Vitarisa* (Kereselidze, Q692: 78); c) Heirmos VII, *Romelman Ormani*, stanza VI *Ghmertman Mamataman da Zesta Amaghlebulman* (Kereselidze, Q692: 104)

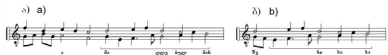




მაგალითი 5. ა) ძლისპირი გ, *მოველით და ვხვართ*, IV მუხლი *ქმილი ქრისტეს საფლავით რომელი* (კერესელიძე, Q692: 69); **ბ)** ძლისპირი მ, *ეხე არს წმიდა*, IV მუხლი *ღვთისწაულთა* (კერესელიძე, Q692: 111); **Example 5. a)** Heirmos III, *Movedit da Vsvat*, stanza IV, *Kmnili Kristes Saplavit Romli* (Kereselidze, Q692: 69); **b)** Heirmos VIII, *Ese Ars Tsmida*, stanza IV, *Dghesastsaula* (Kereselidze Q692: 111)



მაგალითი 6. ა) ძლისპირი ზ, *რომელმან ერმანი*, VI მუხლი *ღმერთმან მამათამან და ზესთა ამაღლეულმან* (კერესელიძე, Q692: 104); **ბ)** ძლისპირი თ, *განათლდი, განათლდი*, VII მუხლი *აღდგომისა ძისა შენისასა* (კერესელიძე, Q692: 125) **Example 6. a)** Heirmos VII, *Romelman Ormani*, stanza VI, *Ghmertman Mamataman da Zesta Amaghlebulman* (Kereselidze, Q692: 104); **b)** Heirmos IX, *Ganatldi, Ganatldi*, stanza VII, *Aghdgomisa Dzisa Shenisasa* (Kereselidze, Q692: 125)



მაგალითი 7. ა) ძლისპირი გ. *აღვიმსობთ ჩვენ*, I მუხლი, *აღვიმსობთ ჩვენ* (კერესელიძე, Q692: 86); ბ) ძლისპირი ვ. *შთახედ შენ*, I მუხლი, *შთახედ შენ* (კერესელიძე, Q692: 91); გ) ძლისპირი ზ. *რომელმან ერმანი*, I მუხლი, *რომელმან ერმანი იხსნა სახმელით* (კერესელიძე, Q692: 103); დ) ძლისპირი ლ. *ესე არს წმიდა*, II მუხლი, *საღმრთო დღე ესე* (კერესელიძე, Q692: 110); ე) ძლისპირი თ. *განათლდი, განათლდი*, VII მუხლი, *ხალმ დღეს დიდება უფლისა* (კერესელიძე, Q692: 124)

Example 7. a) Heirmos V, *Aghvimstobt Chven*, stanza I, *Aghvimstobt Chven* (Kereselidze, Q692: 86); b) Heirmos VI, *Shtakhed Shen*, stanza I, *Shtakhed Shen* (Kereselidze, Q692: 91); c) Heirmos VII, *Romelman Qrmani*, stanza I *Romelman Qrmani Ikhna Sakhmilit* (Kereselidze, Q692: 103); d) Heirmos 8, *Ese Ars Tsmida*, stanza II, *saghmrt Dghe Ese* (Kereselidze, Q692: 110); e) Heirmos IX, *Ganatldi*, *Ganatldi*, stanza VII, *Salim Dghes Dideba Uplisa* (Kereselidze, Q692: 124)



შენიშვნები

¹შოხიშვილ ნანოტო მაგალითებში წარმოდგენილია I ხმის, მოქმედის სადა და გამშვენებული კილოს ვარიანტები. მუღლიდური ხაზი, რომელიც ზემოთ მიმართული შტილებითაა ჩაწერილი, სადა კილოს წარმოადგენს, ქვედა – გამშვენებულ კილოს

References

² In the examples above provided are variants of *mtkmeli*'s simple and ornamented mode. First melodic line represents simple mode, second melodic line represents ornamented mode

ტრადიციული და პროფესიული
ხელოვნება

TRADITIONAL AND ART MUSIC

ბერლა ლუბლიტინერი (აშშ-ში)
 ნონა ლუბლიტინერი (აშშ-ში, სანაშენი)

ზოგიერთი მუსაზრმა მრავალხმიანი მუსიკის აღრიცხვა ჩანაწერების ინტერპრეტაციის შესახებ

შესავალი

როგორც ყველასათვის ცნობილია, მრავალხმიანი სიმღერებისადმი ინტერესი საკმაოდ დიდ დროს ითვლებოდა. ამ საკითხის პირველ განმარტებებს ადრეული (შედარებით) მუსიკოლოგიის ბერლინის სკოლის ისეთ წარმომადგენლებთან ვხვდებით, როგორიცაა ერის მ. ფონ ჰორნბოსტელი (Erich M. von Hornbostel), კარლ შტუმფი (Carl Stumpf) ან მარიუს შნაიდერი (Marius Schneider) (შდრ. Ziegler, 2008). მათი მიგნებები იმ ცვილის ლიდერების ჩანაწერების ანალიზზე დაფუძნებული, რომლებიც ამჟამად ბერლინის ფონოგრამარქივში (Berlin Phonogrammarchiv) ინახება.

ბერლინის ფონოგრამარქივისგან განსხვავებით, ვენის ფონოგრამარქივი (Vienna Phonogrammarchiv) მოიცავს არა მხოლოდ ეთნომუსიკოლოგიურ, არამედ ლინგვისტურ ჩანაწერებსაც. ისეთ აკუსტიკურ ფენომენებს, როგორიცაა ადამიანის, ცხოველის ან გარე სამყაროს ხმები, რის გამოც მას დაარსებიდანვე ინტერდისციპლინარ არტებს უწოდებდნენ. ზიგმუნდ ექსნერმა (Sigmund Exner) თავის კოლექციებთან ერთად განსაზღვრა კოლექციის შექმნის მოტივაციის სამი ძირითადი ასპექტი: ენა, მუსიკა (არაფეროვლი) და ე.წ. ხმოვანი პორტრეტები (Exner, 1900: 1-3). ამ სამ სფეროს მაღელვება-ტა ხმაურის, ცხოველების ხმებისა და ა.შ. ჩანაწერები. ამ ჩანაწერებიდან ნათელია, რომ მრავალხმიანი სიმღერის ჩაწერას დიდი მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა. მიუხედავად ამისა, ნაოვინა რამდენიმე სხვადასხვა ტიპის მრავალხმიანი სიმღერის ჩანაწერი. ამასთან, იყო სხვა მიზეზიც, რის გამოც მრავალხმიანობის ნიმუშები დიდი რაოდენობით არ იყო ჩაწერილი: იმ დროის ტექნიკის არასრულყოფილება დიდ სირთულეს ქმნიდა დამატყოფილი ხარისხის კარგი ჩანაწერების მისაღებად. როგორც ენახათ, მეცნიერებმა და ტექნიკოსებმა იპოვეს პრობლემის შემოქმედებითი გადაწყვეტა და, დროის შესაძლებლობების გათვალისწინებით, საკმაოდ კარგი ჩანაწერები დაგვიტოვეს.

ჩვენ გაეშოფრეთ ეს ჩანაწერები, რათა აღგვეწერა და საფუძვლიანად გვემსჯელა მათი წარმოშობისა და მნიშვნელობის შესახებ. ეს არის სხვადასხვა ტიპის მრავალხმიანი მუსიკა, ჩაწერილი ელვადი დოკუმენტების გარეშე. მართალია, გაშიფვრა არ არის დეტალური, მაგრამ ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის შესაბამის სტრუქტურებზე განსაკუთრებით, მათი ინტერპრეტაციის, შემდგომი აღქმისა და შედარების თვალსაზრისით. გაშიფრული მაგალითები მოიცავს სიმღერებს მამაკაცთა, ქალთა, შერეული ანსამბლისა და გუნდის შესრულებით საკრავების თანხლებით.

კოლექციები და მათი CD გამოცემები

ვენის ფონოგრამარქივი დაარსდა რაიმე წინასწარი რესურსების გარეშე და, ამდენად, მისი საერთო მდგომარეობა, გარკვეული თვალსაზრისით, განსხვავებული იყო ბერლინის არქივისაგან (მაგალითად, *სიამის* (Siamese, ტაილანდი) საკარო ორკესტრის 1900 წლის ჩანაწერი ბერლინის ფონოგრამარქივის პირველი კოლექცია გახდა და ამდენად, ეს წელია მიჩნეული მისი დაარსების თარიღად-დაც (შდრ. Simon, 2000: 25). ენაში გადსაწვეტი იყო არა უკვე არსებული ელვადი კოლექციის ორგანიზაციის პრობლემა, არამედ არქივების თეორიული საფუძვლების შექმნა როგორც ტექნიკური, ისე

შინაარსობრივი თვალსაზრისით. არქივირება, პრაქტიკულად, ნიშნავს მასალის შენახვას საუკეთესო ტექნიკური ხარისხით, დეტალურად დამუშავებული დოკუმენტაციით, ტექნიკური ინფორმაციისა და შინაარსობრივი მონაცემების ჩათვლით.

როგორ შეიქმნა საკუთრივ კოლექცია? რეგულარული აუდიონანაწერების განხორციელება დაიწყო მხოლოდ 1901 წელს, როდესაც ახლადშექმნილი აპარატურა – ფონოგრაფი გამოცდადეს როგორც მინდვრად, ისე სტუდიაში. მომდევნო წლებში მეცნიერებს შესთავაზეს საველე ექსპედიციებში ესარგებლათ ჩამწერი აპარატურით. განსაკუთრებით, აკადემიიდან ექსპედიციაში წარგზავნილ ყველა მკვლევარს სთხოვდნენ, თან წავლთ ფონოგრაფი და ჩაწერათ ქვეყნადი მასალა. ამრიგად, არქივის აპარატურით ჩაწერილი მასალა ავსებდა მის ფონდებს, მეცნიერების მიერ შესრულებულ დოკუმენტაციასთან ერთად. ამ მეცნიერების უმრავლესობა ანთროპოლოგები, ეთნოლოგები ან ღირებულებები იყვნენ, რომელნიც მეტნაკლებად, შემთხვევით, ან, სულაც, საკუთარი ინტერესების გარეშე, იწერდნენ მუსიკალურ მასალასაც, მათ შორის, მრავალხმიან ნიმუშებსაც.

1999 წელს იუნესკომ (UNESCO) ფონოგრაფიკის ისტორიული ჩანაწერები (1899-1950წ.წ., სულ 4 000 ჩანაწერი) მსოფლიოს მემკვიდრეობის საში შეიტანა. უფრო მეტიც, ამავე წელს დაიწყო 1899-1950 წლების სრული ისტორიული კოლექციის გამოცემის პროექტი. დღეისათვის უკვე 12 სერიაა გამოშლი. ყველაფერი გაკეთდა იმისათვის, რომ გამოცემას დაეკმაყოფილებინა თანამედროვე მოთხოვნები (მაღალი ხარისხის აპარატურა, დისკების ცენტრირება და ა.შ.). დოკუმენტებში აღნიშნული სიმკვარე მრავალჯერადი მოსმენის შედეგად შეირმა, ხოლო მაშინ, თუ სიმკვარე მეტისმეტად არაზუსტი ჩანდა, მას სიმჩნით ვუახლოვდით რეალურს.

დღეისათვის დამახასიათებელ მსუბუქ ხმაურს ვაცდილებით, რომ მომხმარებლისათვის ქვედალბა მაგიფო ყოფილიყო. ხელმძღვანელობით პრინციპით, ხელი არ გვეხლო ხმაოანი სიგნალისთვის, რომ არ შეგვეცვალა თავად „ქვედალბა“. გარდა ამ ტექნიკური წინამძღვრებისა, კომპაქტურ დისკებს თან ახლავს დაწვრილებითი ბუკლეტი, რომელიც შეიცავს ისტორიული გარემოს დახასიათებას, მკვლევრების ბიოგრაფიულ მონაცემებს და მათი მუშაობის მიზნებსაც. ქვედალბა ნეშუმის დახასიათებას ფართო კულტურულ კონტექსტში. ორიგინალური დოკუმენტაციის (ოქსების) დედნები ჩანეგნება CD-ის სპეციალურ ფაილში ფორტოების სახით.

მაგალითები

ამ გამოკვლევისათვის მაგალითები შევარჩიეთ ტექნიკური მონაცემების მიხედვით (გავითვალისწინეთ უფრო – „ფონოგრაფისტა“, ვიდრე მკვლევართა თუ ტექნიკოსთა ოსტატობა). ყოველი ნიმუში ჩაწერილი იყო სპეციფიკურ სიტუაციაში (რაც განსხვავებულ შესაძლებლობებს აძლევდა მკვლევარსა თუ ტექნიკურ პერსონალს) და განსხვავებული პროფესიული დონის მქონე შემსრულებლებისაგან დაბოლოს, სარაქიო შენახვის სპეციფიკა (მონიკვლევებული საილუმინის ნუგატეების დამზადება, საიდანაც კეთდება ასლები) და ხელახალი ჩაწერის ტექნიკა, ასევე, ახდენს გავლენას ქვედალბა ნიმუშების დღევანდელ მდგომარეობაზე.

1 რუდოლფ პოხი (Rudolf Pöch), 1904-1906 წლის ექსპედიცია პაპუა ახალ გვინეაში

სწორედ პაპუა ახალი გვინეას ექსპედიციის დროს წაიღო პირველად პოხმა ჩამწერი ალბურ-ვილიბა. მედიცინის შესწავლის შემდეგ იგი, მოგვიანებით, ანთროპოლოგიითა და ეთნოლოგიით დაინტერესდა. პოხმა საკუთარი შრომები მოუძღვნა იმ აღმოჩენებს, რომელნიც თავისი ცნობიერებით ჯერ კიდევ სახალადნენ „აკოობრობის არქაულ ფიზიკურ და კულტურულ მდგომარეობას“ (Voget, 1975: 353; Niles, 2000: 26). როგორც მისი დროისათვის იყო დამახასიათებელი, პოხი გატაცებული იყო არქეო-

ლოგიით, ეთნოგრაფიით, ანთროპოლოგიით, გეოლოგიითა და ბიოლოგიით, უცხო ენებთან და მუ-
ზიკურებასთან ერთად. საველე კვლევის პროცესში მან 94 ხმოვანი ნიმუში ჩაიწერა. დღევანდელი
გადასახედიდან, პოხის კოლექცია შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც იმ ექვედაფრის დოკუმენტაცია,
რაც მის გარშემო ხდებოდა.

ჩვენ დავადებული ვართ მრავალხმიანი სიმღერების პოხისეული პირველი ჩანაწერებისაგან. მას
„თანამედროვე“ საველე ექსპედიციების პოხისეულ უწოდებენ, რადგან, გარდა ხმისჩაწერი აპარატუ-
რისა, თან აქონდა ფოტოსა და ფილმის გადაღებითი კამერებიც. წარმატებული აღმოჩნდა პოხის ექვე-
რმენტი ჩაწერის ქარახის (ჩაწერი აპარატის ბოლოსკენ გაფართოებული კელი) გაფართოებით
საგუნდო სიმღერების ჩაწერისას. შესაძლოა, მისმა მიღწევამ ხელი შეუწყო სხვა მეცნიერების საქ-
მიანობასაც, რადგან ამის შემდეგ, ანალოგურად კეთდებოდა ჩანაწერები ერთზე მეტი მომღერლის
მონაწილეობით.

მაგალითი, რომელსაც აქ წარმოვადგენთ, შესრულებულია 1905 წლის 12 ნოემბერს *ნელსონის*
კონცხზე (Cape Nelson). ეს საცეკვაო საგუნდო სიმღერაა, რომელსაც *ბაიფელი* (Ийфай) მამაკაცები
ასრულებენ დასარტკამო საკრავების თანხლებით. ეს განმეორებითი ჩანაწერია (Ph 524). მაგრამ, ამ
შემთხვევაში, პოხმა ჩაწერის პროცესი ფოტოფირზეც დააფიქსირა (Ph 523). ეს იყო ცეკვის დიდი
დღესასწაული, სადაც სხვადასხვა რეგიონიდან 700-ზე მეტი კაცი შეიკრიბა მეფე ედვარდ VII-
ის (King Edward VII) დაბადების დღის აღსანიშნავად. ამ დღესასწაულზე პოხმა ხმოვანი მასალის
ჩაწერის კარგი საშუალება დაინახა. იგი აღნიშნავდა, რომ აქ ცეკვა და სიმღერა ყოველთვის
ერთად სრულდებოდა და, რომ მას არ შეხვედრია სიმღერა ცეკვის გარეშე (ცეკვის შესრულების
პროცესში ყველა მღერის, ამიტომ პოხმა შემსრულებლები ფონოგრაფის გარშემო ისე განალაგა,
რომ ძლიერი და საუკეთესო ხმები, ასევე დროებითი რეგენტები საუკეთესო პოზიციებში არე ზუსტად
ჩაწერის ქარახის წინ მდგარიყვნენ. იგივე პირობები სჭირდებოდა დასარტკამზე შემსრულებელსაც,
რათა ჩანაწერში მისი შესრულება კარგად გავლერებულიყო (შდრ. Poch, 1907: 802-803). პოხმა ჩა-
წერის პროცესი, გამოცდილი ხმის რეგისირებით მოაწყო, რათა, საკუთარი შეხედულებისამებრ,
„სრულყოფილი“ ხმოვანებისათვის მიეღწია.

მრავალხმიანი სიმღერების პირველი ჩანაწერების ტექნიკურ განხორციელებათან დაკავშირებით
პოხმა ოქმში (Ph 509) შემდეგი ჩანაწერი გააკეთა: „რადგან ჩაწერის ქარახსა ძალიან პატარა
აღმოჩნდა მრავალრიცხოვანი გუნდის სიმღერების ჩანაწერად, მე ის გაეზარდა პაპიერ-მაშეს (papier-
mâché) ქარახის მსგავსად, ერთად შეწყებებული ეპიფიფი ქაღალდის რამდენიმე შრე გამოვიყენე და
ამ გზით მივიღე 60 სმ-ით უფრო განიერი ქარახსა“ (Niles, 2000: 60).

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტრანსკრიფცია არაა დეტალური, მაგრამ ფუნდამენტურადაა მიმო-
ხილული ისეთი ასპექტები, როგორიცაა სტრუქტურა, დინამიური და აგოგური პროცესის მახასია-
თებლები. ეს ჩანაწერი ადრეული იმპროვიზაციის სინტერესო მაგალითია. სამწუხაროდ, საწყის
ეტაპზე, ხმოვანი მასალის ჩაწერის დრო ლიმიტირებული იყო – წუთნახევარ-ორ წუთის არ აღემა-
ტებოდა, ამიტომ არ არსებობს სიმღერის ერთი მთლიანი ჩანაწერი. დისკზე 14 განმეორებაა წარ-
მოადგენილი. საგუნდისხმია, რომ პოხის დაკვირვებები სიმღერის პროცესში განხორციელებულ საცე-
კვაო მოძრაობებზე, შესანიშნავად ესადაგება ჩანაწერის ხმოვანებას.

შუა ხმა, ძირითად, ერთ გაქმრებულ ბეგრას ასრულებს და ყოველთვის მელოდიური ხაზის ქვე-
მოთაა. ტექნიკური ხარვეზის გამო, სიმღერის დასაწყისში წამყვანი ხმა კარგად არ ისმინება. შემს-
რულებლებმა სიმღერა ადრე დაიწყეს და, შესაძლოა, პოხს ჯერ კიდევ არ აქონდა აპარატი გამზა-
დებული. და მაინც, შეგვიძლია ვთვარდოთ, რომ სიმღერას წამყვანი ხმა იწყებს. გამოყენებულია
მხოლოდ სამი ბეგრა – c, es და f, რომლებიც მხოლოდ კვარტის ინტერვალს ფარავს. დასარტკამის

მიერ ფიქსირებული რიტმი ქმნის გამყოფ შრეს ბურდონის ტიპის შუა და წამყვანი ზედა ხმებისათვის; იმპროვიზაციული ხასიათის გამო განსხვავებულ მომენტებში სხვადასხვაგვარ პარმონიებს ვხვდებით; ყოველი ნაწილი უნისონზე მთავრდება.

ვხვდებით შეზღვევი ტიპის იმპროვიზაციას: დასარტყამის მიერ ფიქსირებული რიტმი ქმნის გამყოფ შრეს ბურდონის ტიპის შუა და წამყვანი ზედა ხმებისათვის; იმპროვიზაციული ხასიათის გამო განსხვავებულ მომენტებში სხვადასხვაგვარ პარმონიებს ვხვდებით; ყოველი ნაწილი უნისონზე მთავრდება.

შეინიშნება დინამიკის ცვლა, რაც, შეიძლება, სიმღერის დროს მოძრაობით, ან მომღერალთა ფონორაჟის ქარახსასთან ახლოს ან მოშორებით ყოფნით იქონიერებდა, მთელი სიმღერის მანძილზე ერთი და იგივე მარცვლებია გამღერებული, არ იცვლება დასარტყამის რიტმი, მკაცრია მეტრიც.

მეოთხე ნაწილში მკაფიოდ ისმინება ორი ხმა; მერვე ნაწილი თითქმის უნისონურია, ბგერის სიხშირის სულ მცირეოდენი განსხვავებით (სურ. 1, 2, 3).

პოხი ცდილობდა იმპროვიზაციის ეიზუალიზაციას თავისი 14 „განმეორებითი“ და ფორგორაფიის გამოყენებით. აქ არის 7 ფრაგმენტი, რომელთაგან თითოეული მოიცავს 2 ფრაზას, დასაწყისში სრული სურათითა მოცემული, შემდეგ – მოძრაობა მარცხნივ, მარჯვნივ და პრიკით. დაფიქსირებულია მომღერლები, მათი დაღებული პირები, დასარტყამი საკრავები, ჩამწერი აპარატი და ა.შ. (ვიდეომაგ. 1).

2. პოხის 1908 წლის კალაჰარული (Kalahari) ჩანაწერები

პოხის კალაჰარული ჩანაწერები მრავალხმიანი სიმღერების კიდევ ერთ წყაროს წარმოადგენს. ეს ჩანაწერები კარგად წარმომავლენს სამხეთ-დასავლეთ აფრიკაში მაცხოვრებელ, კოისანურ (Khoisan) ენაზე მოღაპარაკ ხალხთა უძველეს ხმოვან მასალას, მაგრამ XX საუკუნის მეორე ნახევარში ჩატარებული რამდენიმე ექსპედიციის შედეგად, მოხერხდა კიდევ ერთხელ დაფიქსირებულიყო მუსიკის ეს სტილები. ამ შემთხვევაში, ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ტექნიკა, როგორც ასეთი, არ შეცვლილა და, ამდენად, ეს „ტრადიცია“ შენარჩუნებულია. ამგვარად, როგორც ჰენრი კუბიკის (G. Kubik) კვლევამ გვიჩვენა, პოხის შემდეგაც იყო შესაძლებელი მრავალხმიანობის სპეციფიკური ნიმუშების მოძიება Ph 757 ოქმში სიმღერები შემდეგნაირადაა დახასიათებული: „ქალთა სიმღერა და მამაკაცთა ცეკვა ტაშის თანხლებით: ბუშმენი (bushman) ყველა ცეკვა, რომელთა მოწმე მე აქამდე ვყოფილვარ ოასისა (Oas) და ზაზახში (Zachas) (გობაბის (Gobabis) რეგიონი, კალაჰარის დასავლეთი ნაწილი), სწორედ მსგავსი ტიპის სიმღერების თანხლებითაა წარმოდგენილი. ქალები, ზურგზე სამოსში გამოხევეული ბავშვებით, ქნიან კვადრატს და იწყებენ სიმღერას. შემდეგ, თანდათანობით მამაკაცებიც ჩნდებიან, რომელთაც მუხლებზე საცეკვაო ჯდარუნები უკეთიათ, ერთი მეორის მიყოლებით იწყებენ მწკრივში ცეკვას. ქალები ტაშს უკრავენ და სიმღერას აგრძელებენ მაშინაც კი, თუ ერთი ან რამდენიმე მათგანი მამაკაცებს გაოქმეცხვება, რაც ასევე ცეკვის მონახაზის ნაწილია. არც ერთ ბუშმენურ სიმღერაში მე არანაირი სიტყვები არ შემხედვრია (მხოლოდ გლოსოლოგიები – ჰუაპოპე ან პოეპოპე)“ (Lechleiner, 2003: 37).

ყველა ჩანაწერში წარმოდგენილი ვოკალური მრავალხმიანობა ვითარდება ერთი ან ორი პარმონული თანაღერებლობის ფაზლებში. მაგალითი (Ph 758), რომელსაც კუბიკი აღარებს 1965 და აგრეთვე 1992 წლების თავის ჩანაწერს, იმღერება სტილში, რომელიც მეტისმეტად წააგავს ანგოლელი (Angola) კონგოს ტომის ბუშმენი ქალების ნაძღერს. კუბიკი ასევე ახსენებს სიმღერებს, რომელთაც ახლავთ ჯაჭურები ტაშის კვრა (Kubik, 2003: 23) (სურ. 4, 5; აუდიომაგ. 1, 2).

3. რუდოლფ ტრებიში (Rudolf Trebitsch) – 1906 წლის გერმანადიური ჩანაწერები

1906 წელს ფონოგრაზამატქიმმა ექსპედიცია მიაგზიანა დასავლეთ გერმანიაში. ექსპედიცია მიზნად ისახავდა, ჩაეწერა სიმღერები, გადმოცემები და ლექსები, მოეგროვებინა ეთნოგრაფიული ცნობები და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მიღწევები, ყოველივე ის, რაც დღეს ვწინააღმდეგობა შეიძლება, ერთი მხრივ, მისიონერული მიღწეაწერების გავლენა, მეორე მხრივ კი – წინააღმდეგობა ახალი რელიგიის გავრცელებისადმი. მხოლოდ ადგილობრივების დახმარებით შეძლო ტრებიშმა დასარტყამი ინსტრუმენტით თანხლებული სასიმღერო ტრადიციის (drum-song) დაფიქსირება. ტრადიციის თანახმად, ქალები და მამაკაცები ფერხულში ჩაბმული მღერიან მამაკაცის გარშემო, რომელიც მოცეკვავდება და მღეროდვს. ამ შესრულებას *სუაკატარნეც* (suakattarneq) ეწოდება და ცნობილია პირველი მისიონერების დროიდან, ანუ XVIII საუკუნით დათარიღებული ძველი მხატვრობიდან და აღწერილობებიდან.

მისიონერები კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდნენ ყოველგვარი დასარტყამი საკრავით თანხლებულ სიმღერას და სჯიდნენ დიდზე შემოსულებელს, ანადგურებდნენ მის საკრავს და ტოვებდნენ წმინდა ზიარების გარეშე. XX საუკუნის დასაწყისში, როგორც მ. ჰაუსერი (M. Hauser) აღნიშნავს, ტრადიციული სასიმღერო შემოქმედების მხოლოდ გადმოწამის თუ წააწყდებოლი, ისიც, საფაგრო ცენტრებთან ყველაზე მოშორებულ ადგილებში. აქაც, მოსახლეობა ტრადიციული სიმღერების შესრულებას და ამ უკანასკნელით სიამოვნების მიღებას მხოლოდ დამით და კატეხისტების არყოფნის დროს თუ ბედავდა. ამდენად, დოლით სიმღერა ერთგვარად ძალადი ტრადიცია იყო.

ჩანაწერი შედგება სამი სიმღერისაგან. როგორ ჩანს, ტრებიშს უნდოდა, რაც შეიძლება მეტი ჩანაწერი, დიდი რეპერტუარი მოკავშირის თაგის ექსპედიციაში. ამიტომ იგი სთხოვდა ემღერათ მხოლოდ ერთი კუბლეტი, შემდეგ რთავდა ჩამწერს და იწყებდა შემდეგი სიმღერის ჩაწერას. ეს შემთხვევები იწყებდა სეკუფიკურ აკუსტიკურ სიგნალებს, რაც შეიძლება შემდეგნაირად აიხსნას: როცა ტრებიში იწყებდა ხელახლა ჩაწერას, მანქანას ესაბირობოდა გარკვეული დრო სწორი სინქროს ასაღებად (მოძრაობის ინერციისა და ლიდეაკის სიმკერვის გამო).

ამის გამო, პირველ წამებში სიგნალი იწერებოდა ნელა და, ამდენად, დაბალი იყო, თუმცა, ხელახალი ჩაწერისას, უფრო მაღლა ეღერდა. ამგვარი არაადეკვატურობა, გარკვეული დოზით, შეიძლება შესწორებულიყო ციფრულ ჩანაწერში, თუმცა – არასრულად.

ამ მაგალითში მამაკაცები და ქალები ერთად მღერიან. ქვედა ხმას მამაკაცები ასრულებენ, ისინი ახდენენ იმ დასარტყამი საკრავის იმიტირებას, რომელიც მათ მისიონერებმა ჩამოართვეს. მამაკაცები წარმოთქამენ *პოპოპოპი*-ს და აჟალობენ რიტმს. ქალები ძირითადად მღერიან *აჯაჯაჯაჯა*-ს.

პირველ სიმღერას ახასიათებს მკაფიო მღლოდია გამოკვეთილი რიტმით და შედგება ორი ნაწილისაგან: მეორე ნაწილი შეიძლება განეხილოთ, როგორც პირველის ვარიანტი, რიტმისა და მღლოდის მცირე ცვლილებით (სურ. 6, 7).

დღევანდელი გადასახედიდან, ამ დასარტყამი ინსტრუმენტების თანხლებით სიმღერების ჩაწერის პირობები უწევლო იყო, განსაკუთრებით, ეთიკური თვალსაზრისით. წვენ არ ვფიქრობთ, რომ უნდა ვაკეთებდეთ მახვილს შესრულებაზე, როგორც ამას ტრებიში აკეთებდა, წვენ ვისწავლეთ შემსრულებლის ნების პატივისცემა. არქივის პერსპექტივის თვალსაზრისით, წვენ უნდა მივეყვოთ პაუზების დასკვნას, რომლის აზრით, ეს ჩანაწერები უნიკალურია, რადგან ეს *სუაკატარნეცის* ერთადერთი ჩანაწერია (შერ. Hauser, 2003: 18-19).

ანიმაციური სურათი ცდილობს აჩვენოს ამ სიმღერის ორმაგი ფორმა (ორი ნაწილი): პირველი მოძრაობს მარცხნიდან მარჯვნივ, ხოლო ჩანაწერზე ფოკუსირების შემდეგ მასშტაბი კვლავ იცვლება

(მიძრაობა მარჯვნიდან მარცხნივ) (ვიდეომავ. 2).

4. აგსტრო-უნგრული არმიის სამხედრო სიმღერები

სამხედრო სიმღერების აღნიშნული კოლექციის არსებობას უნდა ვუმაღლოდეთ თავდაცვის სამინისტროს (*k. u. k. Kriegsministerium*), რომელმაც 1915 წლის ნოემბერში ფონოგრაფიკის მიმართა შეკითხვით, არსებობდა თუ არა მათთან ასეთი სიმღერების კოლექცია. ეს პროექტი განახორციელა ლეო ჰაიკმა (Leo Hajek), რომელიც 1912 წლიდან ფონოგრაფიკებში ასისტენტად მუშაობდა. როგორც ჰაიკი თავის ანგარიშში მოითითებს, სათანადო ბატალიონების უფროს ოფიცერებს დაეკლათ შეერთებით კვალიფიციკებული მომღერლები (შდრ. Lechleitner, 2000: 35-36). ჰაიკის განკარგულებაში იყო გაუმჯობესებული ჩაწერი აპარატი – IV ტიპის არქივ-ფონოგრაფი (Archiv-Phonograph), რომელიც ყველა წინამორბედზე მსუბუქი და ხელში ადვილი დასაჭერი იყო. ის ძალიან მოხერხებული გახლდათ გუნდისა და სამხედრო ბენდის ჩასაწერად. სწორედ ჰაიკის ტექნიკური გამოცდილება იყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ მისი ჩანაწერები მრავალხმიანი სიმღერების „საკუთესო“ ისტორიული ჩანაწერების კატეგორიას განეკუთვნება.

ეს არის სლოვენელი ჯარისკაცის სიმღერა, ჩაწერილი ლეო ჰაიკის მიერ II მსოფლიო ომის დროს უნგრეთში, რომელშიც ერთდროულად გუნდი და ლითონის ჩასაბერი საკრავები მონაწილეობდნენ. ეს ჩანაწერი გაკეთებულია შენობაში, აქვს აკუსტიკური უპირატესობა და იძენს ხარისხს პროფესიონალი მუსიკოსების თანამშრომლობის შედეგად (აუდიომავ. 3).

ესაა პოლკას ვაიფის მუსიკალური პიესა, გუნდის ბეგრწერითი ტექსტით:

/: ტეისა და წელის სიახლოვეს დრნკი, ბრნკი, დრნკი, ბრნკი. ნეში ხატრფო კრუფდა კერკას, დრნკი, ბრნკი, დრნკი, ბრნკი. ტეისა და წელის სიახლოვეს დრნკი, ბრნკი, დრნკი, ბრნკი. ნეში ხატრფო კრუფდა კერკას, ერთი, ორი, სამი. :/	/: Ned'aleko lesa u vody, dmky, brnky, dmky, brnky. Trhala tam moja milá, jahody, dmky, brnky, dmky, brnky. Ned'aleko lesa u vody, dmky, brnky, dmky, brnky. Trhala tam moja milá, jahody, ajnc, cvaj, drei. :/
---	--

სხვა ჯარისკაცული სიმღერები ძველი ფოლკლორული ნიმუშებია და იმდერება უნისონოვად. ეს სიმღერა განიხილება, როგორც მეტად საინტერესო მაგალითი (შდრ. Elschek, 2000: 45).

დასკვნები

ეს ოთხი ნიმუში წარმოგვიდგენს მრავალხმიანი სიმღერის განსხვავებულ ტიპებს მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან. ანალიზი გვიჩვენებს მრავალხმიან სიმღერას სხვადასხვა ფორმით – მგლოდიის იმპროვიზაცია სხვადასხვა რიტმისა და ფორმის ჩარჩოებში, ქალების საპეოფიკური ობერტონული (ანუ ცალკეული ობერტონების გაფართოებით) სიმღერა, მგლოდიის ერთ ხმაში მღერა სხვა მომღერლების რიტმულ თანხლებაში დასარტყამი საკრავების იმიტირებით და ტიპური საგუნდო უნისონ ლითონის საკრავების ანსამბლის პარმონიული თანხლებით. როგორც ჩანს, ორი ფორმა – ობერტონული და უნისონური საგუნდო სიმღერა ინსტრუმენტული თანხლებით – არ შეცვლილა პირველი ჩანაწერების დროიდან. ისინი დღესაც გვხვდება (შესაძლოა, შესრულებაში მცირე ცვლილებებით) და წარმოადგენს „ტიპურ“ კანონს და მღერის ტექნიკას. რაც შეეხება შესრულების ორ სხვა ფორმას – იმპროვიზაციას მოცემული რიტმისა და ფორმის ჩარჩოებში და მგლოდიის ერთ ხმაში მღერას რიტმულ თანხლებაში დასარტყამი საკრავების იმიტირებით, შესაბამის რეგონებში

მათი შესრულება და, თვით არსებობაც, კვლავ საკამათოა. აქედან გამომდინარე, ცხადია, რამდენად მნიშვნელოვანია არქივი. უნდა დავეთანხმოთ ექსნერის მიერ გამოხატულ ერთ-ერთ მოსაზრებას, რომ შედარებითი კვლევისათვის არსებითად ელვრადი ჩანაწერების ხელმისაწვდომობა და ვარგისიანობა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ ვსარგებლობთ არქივის დამაარსებლების მიერ 100 წლის წინ შემუშავებული დია კონცეფციით და მიგვაჩნია, რომ ისტორიული ელვრადი ჩანაწერები, სათანადოდ დაცული და დოკუმენტირებული, ძვირფასი წყაროა ჩვენი კვლევისა, რომელიც მიზნად ისახავს, შეისწავლოს ისინი დღევანდელი თვალთახედვით.

შენიშვნები

¹ ფონოგრაფიით ჩაწერილი ნიმუშები (Phonogramm) (რედ.)

² მაგნიტოფონით ჩაწერილი ნიმუშები (გერმანულად – (Ton) Band, ინგლისურად – tape) (რედ.)

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. Ph 758: ქალთა სიმღერა და მამაკაცთა ცეკვა ტაშის თანხლებით. ჩაწერილია ლუდოლფ პოხის მიერ 1908 წლის 12 აპრილს ოასში (გერმანიის კოლონია სამხრეთ-დასავლეთ აფრიკაში) (= OEAW PHA CD 19/2: 2)

აუდიომაგალითი 2. B² 10668 (ნაწვეტი): ქალთა სიმღერა ტაშით. ჩაწერილია გერჰარდ კუბიკის მიერ 1965 წლის ნოემბერში, ანგოლაში

აუდიომაგალითი 3. Ph 2534: *Drinks, drinks*, ხელოვნური სამხედრო მარში, ნამღერი გუნდის მიერ 71-ე ფეხოსანი პოლკის დიოთინის ჩასაბერი სააკრავების პენდთან ერთად. ჩაწერილია 1916 წლის 16 თებერვალს დლო პაიკის მიერ

ვიდეომაგალითები

ვიდეომაგალითი 1. ანიმაციური სურათი: ბაიფელი მამაკაცების ჩანაწერები ნელსონის კონცხზე (*Recording of Baifa men at Cape Nelson*). ჩაწერილია 1905 წლის 12 ნოემბერს რუდოლფ პოხის მიერ (©ფონოგრამარეკივი)

ვიდეომაგალითი 2. ანიმაციური სურათი: სიმღერა დასარტყამი საკრავით (*Recording of a drum song*). ჩაწერილია 1906 წელს გრულანდიაში რუდოლფ ტრიბუნის მიერ (© ფონოგრამარეკივი)

თარგმნა ბაია ქუეყნაძემ

GERDA LECHLEITNER (AUSTRIA)
NONA LOMIDZE (AUSTRIA, GEORGIA)

SOME CONSIDERATIONS ON THE INTERPRETATION OF MULTIPART MUSIC ON EARLY SOUND DOCUMENTS

Introduction

As is generally known, there has been a long-lasting interest in multipart singing, which has already been explained by early (comparative) musicologists in Berlin, e.g. by Erich M. von Hornbostel, Carl Stumpf or Marius Schneider (cf. Ziegler, 2008), who based their findings to some extent on the analyses of the wax cylinder recordings today housed in the Berlin Phonogrammarchiv.

The Vienna Phonogrammarchiv, in contrast to the Berlin Phonogrammarchiv, did not focus on ethnomusicological recordings only, but also on language recordings, on acoustical phenomena such as cries of persons or animals, environmental sounds etc. Since its foundation, the Vienna Phonogrammarchiv has therefore been called a multidisciplinary archive. Sigmund Exner, together with colleagues from the humanities and sciences, announced three key aspects for the collections in the founding motion: languages, music (especially from outside Europe), and so-called voice portraits (Exner, 1900: 1-3). These three areas soon came to include also recordings of shots, cries of animals, etc. With that characterisation it was evident that recordings of multipart singing had not been made to any great extent. Nevertheless, some recordings, even various "types" of multipart singing, can be found. But there was also another reason why multipart singing was not recorded in great quantities: due to the technical insufficiency at that time it was a big challenge to make a good recording with satisfying result. As will be shown, the researchers and technicians had found some creative solutions and thus left – in respect to the possibilities of the time – rather good recordings.

To give a more profound description and discussion of the "context" of the recordings, corresponding to their origin and meaning at the time and later on, transcriptions were made. These and their subsequent interpretations are based on various types of multipart music recorded at the dawn of sound documentation. The transcriptions are not detailed but should give an illustrative overview of the respective structure, mainly in order to underline the interpretation and the ensuing perception as well as comparison. The examples include songs only sung by men or women, sung by a mixed ensemble and by a choir accompanied by instruments.

The collections and their publication in a CD edition

The archive was founded without any stocks and therefore the starting point for its establishment was somehow different from elsewhere (e.g. in Berlin where the recordings of a Siamese court orchestra in 1900 marked the first collections and thus the date of foundation, cf. Simon 2000: 25). In Vienna the challenge to be solved was not the need to organise already existing sound collections, but rather the theoretical background of archiving including technical and content-related implications. Archiving in a pragmatic sense means to preserve the holdings in their best technical quality combined with an elaborate documentation including technical data and content information.

How were the collections built up then? The regular recording activities reflecting the various tasks addressed in the founding motion started only in 1901 when the newly invented equipment, the Archiv-

Phonograph, was put under test, in the field and in the studio. In the following years researchers were invited to carry with them the recording equipment when embarking on field research. Particularly within the Academy, all participants of expeditions were asked to take along the Archiv-Phonograph and to make sound recordings. Thus, the recording equipment, technically supervised, was lent out and in return the sound recordings were incorporated into the archive's stocks, with the researchers providing the documentation. Most of the former researchers were anthropologists, ethnologists or linguists (but not ethnomusicologists) who, more or less by chance or also out of their interest, also recorded music, even multipart music.

In 1999, the historical collections of the Phonogrammarchiv (recordings from 1899-1950, ca. 4000 recordings), were included by UNESCO in the world register of the "Memory of the World" Programme. Moreover, the project of publishing the "Complete Historical Collections 1899-1950" was started in 1999; until now 12 series have been released. In the course of this project every attempt is made to meet the standards of modern re-recording (the use of high quality equipment, centring of the disc, careful choice of styli). Generally, the speed indicated in the documentation is chosen for replay; only if the speed seems to be evidently incorrect it is corrected aurally to a more plausible value. Short overloads and impulsive noises are removed in order to raise the signal level and thus make the signal intelligible to the user. As a matter of principle, no further signal processing is undertaken, mainly not to "touch" the signal itself and therefore not to modify its "sound". Besides these technical prerequisites the audio CD is accompanied by an exhaustive booklet including comments explaining the historical setting, (biographical) information about the researchers and their research goals and a characterisation of the sound documents in their position in a broader cultural context. In terms of a commented source edition the original documentation ("protocols") is available as picture files on a data CD.

Examples

For this study various examples have been chosen in respect of the context and the technical challenge (focussing on the recording situation, the skills of the so-called "phonographers" – either researchers or technicians). Each example was made in a distinct recording situation, shaped by the different abilities of the researchers or the involved technicians, and by various stages of professionalism of the performers. Finally, the needs of archival preservation (making nickel-plated copper negatives out of which copies were made), the re-recording technique and distinct enhancement as well influence the sound examples as they are available today.

1. Rudolf Pöch, expedition to Papua New Guinea 1904-1906

It was during his expedition to PNG that Pöch for the first time took recording equipment with him. Having studied medicine but then becoming very interested in anthropology and ethnology, Pöch devoted his work to persons of short stature who in his mind represented an "archaic physical and cultural condition of mankind" (Voget, 1975: 353; Niles, 2000: 26). As was typical of his time, he was fascinated by a lot of subjects, such as archaeology, ethnography, anthropology, geology and biology besides languages and music making. During his field research he made 94 sound recordings. From today's point of view one could characterise Pöch's collection as a documentation of what happened around him.

We owe the first recordings of multipart singing to R. Pöch; he is also called a pioneer in "modern" field research because he took with him a photo and a film camera besides the recording equipment. In the course of choral singing he experimented successfully when he enlarged the horn. Maybe his achievement boosted the other researchers' activities, and thus recordings with more than one performer were made time and again.

The example is a recording made on 12 November 1905 in Cape Nelson. It is a chorus song for dance, sung by Baifa men with a drum. The recording (Ph 524) is a repeat of the recording done before (Ph 523), but this time Pösch photographed the recording situation. Therefore we are lucky to have this photograph showing the recording situation very clearly so as to receive an idea what was going on and to draw conclusions in respect of that sound document. There was a large dance celebration gathering more than 700 participants from different regions which took place in honour of King Edward VII's birthday. Pösch saw in that great dance festival a very good chance of making sound recordings. He also stated that dancing and singing always went together, and he said that he did not find any song without dance. In the course of these dances all performers were singing, therefore Pösch arranged a choral recording positioning the performers around the horn. He made sure that the loud and good voices and the occasional precentor had the best positions in front of the horn. The same considerations were necessary in the case of the drummer heard on the recording (cf. Pösch, 1907: 802-803). Pösch arranged the recording like a sound engineer in order to reach a "perfect" sound, judging by his personal impression.

Concerning the technical realisation of the first recording of multipart singing Pösch noted the following in the protocol of Ph 509: "Since the horn proved to be too small for the recording of songs of an entire chorus of about a dozen people, it was patched. As the material most similar to the existing papier-mâché horn, several layers of brown wrapping paper were glued together with arrowroot and used as patches. In this way, the horn became around 60 cm longer" (Niles, 2000a: 60).

The transcription, as mentioned above, does not show the details but an overview with regard to fundamental observations, such as the structure and characteristics of the dynamic and agogic process. This recording offers an interesting early example of improvisation. Unfortunately the recording time was limited in the beginning of sound recording – it was not possible to make a recording longer than 1 ½ to 2 minutes – and therefore the song does not exist in its entirety; however, 14 repetitions are on the disc. What is noteworthy is that Pösch's observation on the dancing movements during singing perfectly fits the sound of the recording.

The middle voice mostly keeps one note and is always below the melody line.

In the beginning the main voice is not very well audible because of a technical shortcoming; the singer started too early and Pösch was maybe not quite ready with the machine. But, nevertheless, it might be assumed that the song starts with the main voice. There are only three tones used, c, e flat and f, which cover no more than a pitch range of a fourth.

The improvisation could be described as follows: a fixed rhythmic framework by the drum is the basis for the interleaving of middle (drone-like) and main voices above; because of the improvisational character different harmonies occur at various moments. Each part ends in unison.

Dynamic changes can be observed, maybe caused by the movements during singing, with singers being closer to or more distant from the horn.

During the whole song the same syllables are sung, the drum rhythm does not change at any time, it is strict in measure.

Singing in two voices can be seen and heard very clearly in part four; part eight is nearly unison but with slight beats because of very small differences in frequency (fig. 1, 2, 3).

It was tried to visualise the improvisation with its 14 "repetitions" by using the photograph. There are 7 arrangements comprising two phrases each, starting with the complete picture, then varying the movement from left to right and vice versa, focusing on the singers and their open mouths, the drums, the recording machine etc. (video ex. 1).

2. Pösch's Kalahari recordings 1908

Pösch's Kalahari recordings show another kind of multipart singing. As G. Kubik discovered, it was possible to find the specific polyphony after Pösch's field work as well. Pösch's recordings may well represent the oldest sound documents of polyphony of the Khoisan-speaking peoples in the south-west of Africa, but on several expeditions during the second half of the 20th century, it was possible to document once more these styles of music. In that case we could assume that the technique as such had not changed so that this "tradition" might have survived.

The protocol of Ph 757 characterising the songs in Pösch's words says the following: "Women's singing and handclapping accompanying men's dance: All bushmen dances that I have so far witnessed in Oas and Zachas on the western edge of the Kalahari, in the Gobabis district, are introduced and accompanied by such or similar singing. The women form a quadrant, with the babies, whom they never put away, in the awa cloth on their backs, clap their flat hands, and start singing. Then, gradually, the men appear, many with dance rattles on their ankles, starting their dance rows, one after the other. The women, making up the orchestra, clap and continue to sing, even if one or the other dances towards the men, which is part of the dance figure. In none of the Bushmen songs do I hear any words (only syllables like *hua-ho-he* or *hoe-hohe*)" (Lechleitner, 2003: 37).

The recordings all comprise vocal polyphonies developing over one or two fundamentals in the harmonic range. The example (Ph 758) which Kubik compared with his own recordings from 1965 and also 1992 is sung in a style strongly reminiscent of that of female singers from Angola's 'Kung' Bushmen. As Kubik also mentioned the songs are accompanied by interlocking handclapping (cf. Kubik, 2003: 23) (fig. 4, 5; audio ex. 1, 2).

3. Rudolf Trebitsch – recordings from Greenland 1906

In 1906 the Phonogrammarchiv sent out an expedition to West Greenland. The purpose of the expedition was to record songs, stories and legends and to collect ethnographic and natural science objects for what is today the Natural History Museum Vienna. The example chosen from that collection shows the influence of missionary work but also the resistance of the proselytes. Only with the aid of local helpers was Trebitsch able to document the drum-song tradition. The tradition says that women and men would sing and form a circle around a dancer and drummer, most often a man. The performance is called *suakattarneq* and is known from old drawings and descriptions dating back to the time of the first missionaries in the 18th century. The missionaries strongly opposed any kind of drum singing and would punish a drum singer by destroying his drum and excluding him from Holy Communion. At the beginning of the 20th century, as M. Hauser noted, one could only find remnants of traditional singing in the most remote trading posts, and the population only dared to perform and enjoy the old songs at night and in the catechist's absence. The drum singing was thus a kind of hidden tradition.

The recording comprises three songs; Trebitsch seemed to have been bent on getting as much out of his field recordings as possible, namely a huge repertory. Therefore he asked them only to sing one stanza, and then he switched off the machine and started again for the next item. These stops cause a distinct acoustic signal which can be explained as follows: When Trebitsch started recording again, the machine needed some time to reach the right speed (because of the inertia of masses in movement and the stiffness of the wax). Therefore the signal in the first seconds was recorded too slow and was thus lower, but in the re-recording process such parts sound higher. Such inadequacies can be corrected in the digital domain to some extent, but not completely.

In this example men and women are singing together. The lower voice is sung by men, they imitate the

drum, which was confiscated by missionaries. The words of the men are *ho-ho-ho* and form the rhythm. The women mostly sing *ajajajaja*.

The first song comprises a distinct melody with a distinct rhythm and consists of two parts; the second part could be seen as a variant of the first, with slight changes in rhythm and melody (fig. 6, 7).

The recording situation of these drum songs was unusual from today's point of view, mostly for ethnic reasons. We no longer feel that we should insist on a performance as Trebitsch did, we have learned to respect the performers' will. But at that time such behaviour was quite usual. From an archival perspective and today's point of view we might follow Hauser's conclusion who pointed out that these recordings are unique and thus represent the only "remaining" recordings of *suakattarneq* (cf. Hauser 2003: 18-19).

The *animated picture* tries to show the twofold form (two parts) of that song: first shifting from left to right, and after focussing on the recording machine zooming out again (suggesting a movement from right to left) (video ex. 2).

4. Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army

The series of soldier songs was made on behalf of the former Ministry of War (the *k. u. k. Kriegsmünisterium*), which in November 1915 turned to the Phonogrammarchiv asking whether there already existed a collection of such songs. This was not the case, and therefore a project was initiated. Leo Hajek, since 1912 assistant in the Phonogrammarchiv, was chosen to carry out that project. As he wrote in his report, the commanding officers of the relevant battalions were informed and asked to select qualified singers (cf. Lechleitner, 2000: 35-36). Hajek had an advanced recording equipment at his disposal, the Archiv-Phonograph Type IV, which was lighter still as the types before and, above all, easier to handle. He was very skilful in grouping a choir and a regimental band before the horn so that even songs with brass accompaniment can be clearly heard. Hajek's technical ability is one reason for conceding the "best" historical recordings of multipart music to him.

It is a Slovakian soldier song made by Leo Hajek during WWI in Szászváros (Hungary), featuring simultaneously a choir and a brass band. This recording took place "indoors", having the advantage of the acoustics of a (closed) room (like a studio) and deriving its quality from the cooperation with professional musicians (audio ex. 3).

This piece of music is a kind of Polka with the chorus made up of onomatopoetic syllables:

/: Neďaleko lesa u vody,	Neďaleko lesa u vody,
dmky, brnky, dmky, brnky.	dmky, brnky, dmky, brnky.
Trhala tam moja milá, jahody,	Trhala tam moja milá, jahody,
dmky, brnky, dmky, brnky.	ajnc, cvaj, drei. :/

In respect of the other Slovakian soldier songs, all of them are old folk songs and sung in unison; this example is considered to be a curiosity (cf. Elschek, 2000: 45).

Conclusion

These four examples show various types of multipart music from different parts of the world. The analysis reveals multiple singing in form of an improvisation of a melody within a distinct (rhythmic and formal) frame, a specific kind of women's overtone-singing (i.e. the amplification of distinct overtones), a song with one voice singing the melody accompanied by the other singers performing the rhythmic accompaniment by their voices (imitating the drums), and a typical unison choir accompanied by a brass ensemble in harmonics.

Two forms, the overtone singing and unison choir singing with instrumental accompaniment, seem not to have changed since their very first sound recordings; they are still found (even with slight changes in interpretation) and represent “typical” genres and singing techniques. The two other forms, the improvisation above a rhythmic and formal frame and singing a melody above a sung rhythm pattern, have to be questioned again in their performance and even in their existence in the respective regions. Hence, it is obvious how important archives are. Remembering one of the thoughts Exner explained in the founding motion, we have to agree that for comparative studies the access to and the availability of sound recordings is essential. Therefore, we still benefit from the open concept of the founders devised 100 years ago. And we also have to admit that historical sound recordings, preserved and documented, figure as valuable sources for our research aimed at new knowledge about historical sound documents from today’s point of view.

References

- Elschek, Oskár. (2000). “The collection of soldier songs in the Austro-Hungarian army from the time of World war I”. In: *Soldatenlieder der k. u. k. Armee/Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences)*. Editors: Dietrich, Schüller, Lechleitner, Gerda. The Complete Historical Collections 1899-1950, Serie/Series 4, OEAW PHA CD 11). P. 38-48. Wien: VÖAW
- Exner, Sigmund. (1900). “First report on the activities of the commission established by the Imperial Academy of Sciences for the foundation of a Phonogramm-Archiv” (“Bericht über die Arbeiten der von der kaiserl. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives”). *Journ. Gazette of the Division of Mathematics and the Natural Sciences of the Imperial Academy of Sciences in Vienna (Anzeiger der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der kaiserl.)*. No. 37: 1-6. Akademie der Wissenschaften in Wien
- Hauser, Michael. (2003). “The Austrian expedition to West Greenland in 1906”. In: *The Collections of Rudolf Trebitsch. Recordings from Greenland (Kalaallit Nunaat) 1906 (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences)*. Editors: Dietrich, Schüller, Lechleitner, Gerda. The Complete Historical Collections 1899-1950, Series 5/1, OEAW PHA CD 13: 13-21. Wien: VÖAW
- Kubik, Gerhard. (2003). “The music recordings”. In: *Soldatenlieder der k. u. k. Armee/Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences)*. Editors: Dietrich, Schüller, Lechleitner, Gerda. The Complete Historical Collections 1899-1950, Serie/Series 4, OEAW PHA CD 11). P. 19-22. Wien: VÖAW
- Lechleitner, Gerda. (2000). “On the soldier songs”. In: *Soldatenlieder der k. u. k. Armee/Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences)*. Editors: Dietrich, Schüller, Lechleitner, Gerda. The Complete Historical Collections 1899-1950, Serie/Series 4, OEAW PHA CD 11). P. 35-36. Wien: VÖAW
- Niles, Don. (2000). “Rudolf Pöch, (1870-1921). Papua New Guinea (1904-1909). The collections of Rudolf Pöch, Wilhelm Schmidt, and Josef Winthuis”. In: *Soldatenlieder der k. u. k. Armee/Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences)*. Editor: Dietrich, Schüller. The Complete Historical Collections 1899-1950, Serie/Series 4, OEAW PHA CD 11). P. 23-26. Wien: VÖAW
- Niles, Don. (2000a). “Rudolf Pöch, 1905 recordings (Cape Nelson). Papua New Guinea (1904-1909). The collections of Rudolf Pöch, Wilhelm Schmidt, and Josef Winthuis”. In: *Soldatenlieder der k. u. k. Armee/Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army (Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences)*. Editor: Dietrich, Schüller. The Complete Historical Collections 1899-1950, Serie/Series 4, OEAW PHA CD 11). P. 55-67. Wien: VÖAW

Pösch, Rudolf. (1907). "Zweiter Bericht über meine phonographischen Aufnahmen in Neu-Guinea" ("Second Report on My Phonographic Recordings in Papua New Guinea"). *Journ. Proceedings of the Division of Mathematics and the Natural Sciences of the Imperial Academy of Sciences in Vienna (Sitzungsbericht der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften in Wien)*. Ila/116: 801-817

Simon, Artur (editor). (2000). *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlin: VWB

Ziegler, Susanne. (2008). "Polyphony in Historical Sound Recordings of the Berlin Phonogramm-Archiv". In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 547-561. Editors: Tsurtsumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Audio Examples

Audio xample 1. Ph 758: women's singing and handclapping accompanying men's dance; rec. April 12, 1908 in Oas, German South-West Africa by Rudolf Pösch (= OEAW PHA CD 19/2: 2).

Audio example 2. B 10668 (excerpt), women's singing and handclapping; rec. November 1965 in Angola by Gerhard Kubik.

Audio example 3. Ph 2534: *Drnky, brnky*, Slovakian military march, sung by a choir and brass band of the infantry regiment 71, recorded February 16, 1916 by Leo Hajek (= OEAW PHA CD 11/2: 20).

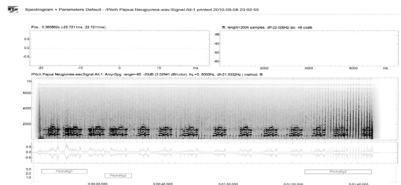
Video Examples

Video example 1. Animated graphics: photo *Recording of Baifa men at Cape Nelson*. 12 November 1905 by Rudolf Pösch (© Phonogrammarchiv)

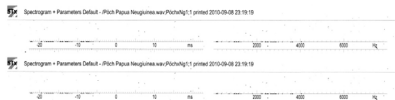
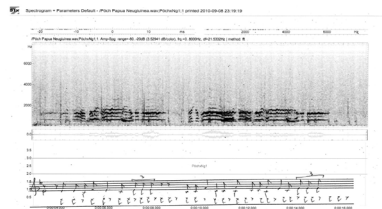
Video example 2. Animated graphics: photo *Recording of a drum song*. Greenland, July 1906 by Rudolf Trebitsch (© Phonogrammarchiv)

სურათი 1. პოჩი, Ph 523: საცეკვაო საგუნდო სიმღერა; ბაიფა მამაკაცი დასარტყამი საკრავით: ჩაწერილია 1905 წლის 12 ნოემბერს, *ნელსონის კონცხზე* (მთელი ჩანაწერი ანევენებს 14 ფრაზას განმეორებას)

Figure 1. Pöch Ph 523: Chorus song for dance; Baifa men with drum; rec. November 12, 1905, Cape Nelson (the whole recording, showing the 14 phrases/repetitions)



სურათი 2. პოჩი, Ph 523, პირველი ორი ფრაზა
Figure 2. Pöch Ph 523, the first two phrases



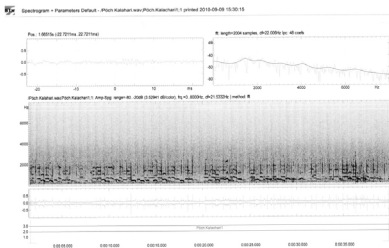
სურათი 3. გაკეთებულია Ph 524 ჩანაწერიდან: ტამოთუ (Tamotu) – გ. ო. მანინგის (G.O. Manning) მსახური (ნელსონის კონცხი); ძაბრისებური ქარასხა საგუნდო სიმღერისათვის (როგორც Ph 509-შია აღწერილი), მამაკაცთა ჯგუფი – ძირითადად ბაიფელებისა

Figure 3. Made in the course of recording Ph 524: Tamotu – servant of G.O. Manning (Cape Nelson), the funnel enlarged for chorus song (as described in Ph 509), men's group, mostly Baifa



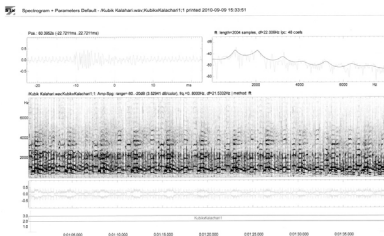
სურათი 4. პოჩი, Ph 758: კაცების ცეკვა ქალების სიმღერისა და ტაშის თანხლებით; ჩაწერილი 1908 წლის 12 აპრილს ოასში (გერმანიის კოლონია სამხრეთ-დასავლეთ აფრიკაში)

Figure 4. Pöch Ph 758: women's singing and handclapping accompanying men's dance; rec. April 12, 1908 in Oas, German South-West Africa



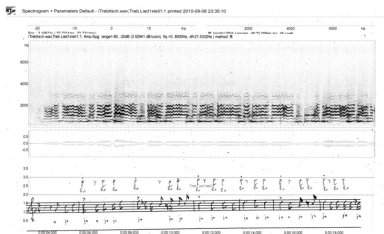
სურათი 5. კუბიკი, B 10668 (ნაწყვეტი): ქალების სიმღერა ტაშის თანხლებით. ნაწერილი ანგოლაში (Angola), 1965 წლის ნოემბერი

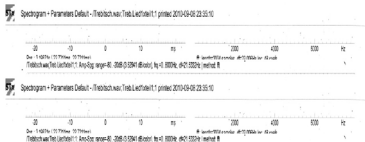
Figure 5. Kubik B 10668 (excerpt), women's singing and handclapping; rec. November 1965 in Angola



სურათი 6. ტრებიტი, Ph 593: სამი სიმღერა დასარტყამი საკრავით, ნაწერილი 1906 წლის 23 ივლისს უმანატი-სიაკში (ნაწ. I)

Figure 6. Trebitsch Ph 593: three drum songs, rec. July 23, 1906 in Umanatsiak (part 1)





სურათი 7. ხიმდერის ჩაწერის პროცესი დახარტებაში საკრავით. ჩაწერილია 1906 წელს გრენლანდიაში რუ-
დოლფ ტრეიტშის მიერ (© ფონოგრამარქივი)

Figure 7. Recording of a drum song, Greenland, July 1906 by Rudolf Trebitsch (© Phono-grammarchiv)



მკმრუში ხომღარის საში შპლერში, ნაწარში რეპარტ ლახის შიში 1916 წელს

თბილისში, ტრადიციული მუსიკის მეთხე საერთაშორისო სიმღერეშე, მე წარმოადგენე ისტორიული ხმოვანი ჩანაწერების გაშოფრვის კომპიუტერული მეთოდი, რომლისთვისაც გამოვიყენე რობერტ ლახის მიერ, 1916 წელს ჩაწერილი გურული მრავალხმიანი სიმღერები (Födemayr, Deutsch, 2010). რობერტ ლახის კოდექსიში, ასევე, არის მეგრული მრავალხმიანი სიმღერებიც, რომელთაც ჩემს მოხსენებაში წარმოვადგენ, მაგრამ, ამჟერად, ყურადღებას მათ მუსიკალურ ანალიზზე გავამახვილებ.

ფონოგრამა 2762/2

დისკი 2762/2 შეიცავს ორ სიმღერას, თუქცა, მხოლოდ ერთი მათგანია გატარებული ჩანაწერების ოქშიში. რობერტ ლახის მიერ გამოცემულ (1931: 19, N3), გამოფრულ მასალაში, ის მითითებულია, როგორც მეგრული სიმღერა და დისკზე ჩაწერილია, როგორც რეგიო მერე ნიმუში. მელოდის თვალსაზრისით, სიმღერა შეიძლება კორტუალურად გავეყო ორ თანაბარ ნაწილად: 1-11 და 12-21 ტაქტები (მაგ. 1).

პირველი ნაწილის თავისებურებას განსაზღვრავს დიდი ტერციის ინტერვალი: (1) სიმღერის დასაწყის სოლოში მოცემული ხ¹ -ფა, მე-5 და მე-6 ტაქტების შუა ხმაში საფესვებობრივად რეალიზებული – ხ-ა₂-ფა₂, ხოლო მე-4 ტაქტის ზედა ხმაში – ფ-ა₂-ძა₂; (2) პატარა ტერცია – ძა₂-ა₂-ხ¹, მე-5-მე-6 ტაქტების ზედა ხმაში; მე-4-მე-6 ტაქტების შორის ზედა ხმაში დადამავალი გაბმული ფრაზა ყალიბდება კენჭაზე დაბოლოებით. მე-4-მე-6 ტაქტების მოდელი წარმართავს მე-7-მე-11 ტაქტებსაც. სადაც დიდი ტერცია ფ-ა₂-ძა₂ ზედა ხმაში გაგრძელებულია სამი ტაქტის მანძილზე, სოლო პატარა ტერცია – ძა₂-ა₂-ხ¹ წართულია კადანში და ამრავალფეროვნებს მას გამძლევი და ცვალებადი ბეგრებით. რაც შეეხება პირველი ნაწილის პარმონიას, იგი წარმოდგენილია დიდი სექსტით, დიდი და პატარა ტერციითა და წმინდა კვარტით.

სიმღერის მეორე ნაწილი აშკარად განსხვავდება პირველი ნაწილისგან რამდენიმე თვალსაზრისით. 1. (1) ერთი მოტივის ნაცვლად აქ ორი მოტივია, (ა) მე-13 ტაქტის ზედა ხმის ზოგზავისებური მოტივი ძა₂-ა₂-ხ¹ პირდაპირ უკავშირდება მის საპირისპირო მოძრაობას და გრძელდება მე-14 ტაქტში და (ბ) აქ არის პარალელური სამხმოვნებები მე-14, მე-15 და მე-19 ტაქტებში. (2) თუ პირველ ნაწილში მელოდია დადამავალია და მე-6-მე-11 ტაქტებში მიმართულია ფინალურ აკორდზე – ფა₂/ხ¹/ა₂, მეორე ნაწილში მელოდია ადამავალია, მიმართულია მე-16 ტაქტის ორი კვარტისგან შედგენილ აკორდზე ფ₂/ხ¹/ა₂ და ამკვარად, ხაზს უსვამს წმინდა კვარტის, როგორც ვერტიკალური სტრუქტურის როლის მეორე ნაწილში.

2. გარდა ამისა, ეს ფრეკცია, მე-12-მე-14 ტაქტებში, ასევე, ხაზგასმულია კვარტით ა₂/ძა₂, და, შესაბამისად, მე-17-მე-19 ტაქტებში – ხ¹/ა₂-ით. (3) პირველ ნაწილში სამხმოვნების, როგორც ფინალური აკორდის ნაცვლად, მეორე ნაწილში ფინალური აკორდი (და, მასხადამე, მთელი სიმღერის დასასრული) არის გაცილებით ძლიერი უნისონო ა₂; (4) თუ პირველ ნაწილში, მე-12 ტაქტის გარდა, ადვილი აქვს 3/4 და 4/4 ზომების მუდმივ ცვლილებას, მთელი მეორე ნაწილი არის 4/4. რაც შეეხება ამ სიმღერის კილოს, დასავლური მუსიკალური თეორიის ტერმინოლოგიით, ეს არის დორიული კილო (ა₂-ფა₂-ა₂-ხ¹-ა₂-ძა₂-ა₂), რომელიც ხასიათდება ნახევარტონით გამის მეორე და მესამე საფესვრებს შორის.

ფონოგრამა 2762/1

როგორც ადრე აღვნიშნე, ეს სიმღერა შეტანილი არ არის არც ჩანაწერების ოქშიში და არც

რობერტ ლახის შესაბამის გამოქვეყნებულ ნაშრომში. ყველა თვალსაზრისით, ისიც მეგრულია, ისევე როგორც ფონოგრამა 2762 N2.

როგორც მოსმენითა და სპექტროგრაფიით ჩანს, სიმღერას აქვს გამოკვეთილი სტრუქტურა (სურ. 1). ის დაყოფილია ერთმანეთისგან პაუზებით გამოჯნულ 6 ნაწილად, 1 და 4 ნაწილები წარმოადგენილია სოლისტის მიერ. ეს გარემოებები, ისევე, როგორც შედარებით ხანგრძლივი პაუზა 3 და 4 ნაწილებს შორის, გვაძლევს საშუალებას, გავყოთ იგი ორი ნაწილად: პირველი ნაწილი შედგება პირველი სამი მონაკვეთისგან, მეორე ნაწილი – 4-6 მონაკვეთებისგან (მაგ. 2).

სოლო შესავლები გვიჩვენებს ზოგიერთ საერთო სტრუქტურულ ელემენტს: (ა) დასაწყისში საფე-ზურბობივად დაღმავალი პატარა ტერცია: $h_2 - a_{is} - g_{is}$, (მე-4 მონაკვეთში გაშვებული ბეგრის გარეშე) და $c_{is} - h_2 - a_{is}$, მე-4 მონაკვეთის მე-3 ტაქტში. (ბ) დიდი ტერცია $g_{is} - f_{is} - e$, ორივე სოლო შესავლის ბოლო ტაქტში (მე-4 მონაკვეთში რაღაც გადაფარულია გლისანდისებური შესრულებით). (გ) პირველი მონაკვეთის პირველი ტაქტის და დიუხის გამოკლებით, გამოფრული მასალა გვიჩვენებს შესანიშნავ სიმძაღლებზე შეთანხმებას ორივე მონაკვეთის შორის, ორივე მუდღისით პირველ ნახევარში $g_{is} - a_{is} - h_2 - c_{is}$, თუმცა, რიტმი განსხვავებულია (სურ. 2). ამ სეგმენტის გამოფრისას, 1 მონაკვეთში მეტრს არ უნდა შეეცნა რამე პრობლემა, მაგრამ საკანძო მომერტი იყო მე-4 მონაკვეთის მე-2 ტაქტი. ის უნდა ყოფილიყო გამოფრული ძლიერი დროით $g_{is} - h_2$ და არა მომღერარი $a_{is} - h_2$, როგორც ეს პირველ მონაკვეთში იყო.

ეს უცნაურად გამოიყურება, რადგან, როგორ ნათლად ჩანს სპექტროგრამის ზედა ნაწილში, სოლო დიუხი არ იყო შესრულებული ბეგრითი წნევის გაძლიერებით, რაც, ჩვეულებრივ, იწვევს ხაზ-გასმის ან მასივდის ფიზიკურ კორელაციას, არამედ, პირიქით, შემცირებით. ცნობილია, რომ ტონების აქცენტრირება, ბეგრითი წნევის გარდა, შესაძლოა, გამოიწვიოს სხვა ისეთმა ფაქტორებმა, როგორიცაა, მაგალითად, ტონის ხანგრძლივობა, ტემპი, არტიკულაცია და მუდღიური კონტექსტი. აუსტიციურ მოვლენაში, შესაძლოა, სულაც არ იყოს მეტრული რიტმი, მაგალითად, აფრიკულ მუსიკაში. მოცემული ნიმუში ამახ ადასტურებს.

ახლა კი მივეყვით 2762/1 ფონოგრამის სოლო პარტიების მუსიკალურ ანალიზს. რა შეიძლება ითქვას მრავალხმიან მონაკვეთებზე? ჩანაწერების მოსმენისას შეიმჩნევა სხვადასხვა საფინალო აკორდის მეორე ორი მონაკვეთის მონაცვლეობა: პირველ სოლო მონაკვეთს მასწინვე მოხდევს რე დიუხზე დაბოლოებული მრავალხმიანი მონაკვეთი. პაუზის შემდეგ მოდის დო დიუხზე დაბოლოებული მონაკვეთი და კვლავ ერთ პაუზის შემდეგ – პირველი მონაკვეთის ბოლო ნაწილი, რომელიც რე დიუხზე სრულდება. იგივე სქემა დომინირებს მეორე მონაკვეთშიც.

ამ ორი მონაკვეთის (მაგ. 3) შესაბამისი ნაწილების შედარებით, გამოიკვეთა სამი სხვადასხვა დაღმავალი მოვლენა: (1) პირველი და მე-4 მონაკვეთები არის 4/4 ზომაში და სახიათლება ზედა ხმაში ერთმანეთისგან ნახევარტონით დაშორებული დაღმავალი პატარა ტერციით, დაბალი ხმის თანხლებით ისეთნაირად, რომ თითოეულ ტაქტში დომინირებს წმინდა კვინტა ძლიერ დროზე. პირველი მონაკვეთის მეორე ტაქტის რიტმი მეორედ განსხვავდება მე-4 მონაკვეთისაგან, სადაც ორივე ტაქტს ერთნაირი რიტმი აქვს.

კადანსი არის დროულად კოლოში, ნახევარი ტონით დაღმავალი და კვინტით აღმავალი. (2) მე-2 და მე-5 მონაკვეთების საერთო თავისებურებები არის ცვალებადობა და პარმონიული განთიადება, მაგრამ მათ აქვთ განსხვავებული კადანსი და რიტმი. რაც შეეხება ცვალებად მოვლეს, პირველი და მე-4 მონაკვეთებისგან განსხვავებით, ზედა ხმაში ერთნაირი რიტმის მქონე წმინდა კვარტა და მეორე ტერცია ერთმანეთს ენაცვლება და დაბალ ხმაში წარმოქმნის დიდი ტერციის, წმინდა კვინტის და კვარტის პარმონიას. კადანსი აქაც დროულად კოლოშია, მაგრამ მთელი ტონი დაბლა ჩამოდის და კვინტა ზემოთ ადის, ან მთელი ტონი დაბლა ჩამოდის და მეორე ტერცია მაღლა ადის. რაც შეეხება რიტმს, მე-2 მონაკვეთი არის 4/4 ზომაში, მე-5 მონაკვეთი – 3/4 ზომაში.

ყურადღებას იქცევს მე-5 მონაკვეთის პირველი ტაქტის არაჟვჯიშვილი შესრულება, რომელიც მინორული მიხრილობის სამხმოვანებას სეპტაკორდალზე აფაროთებს. (3) მე-3 და მე-6 მონაკვეთები თითქმის იდენტურია; ორივე 3/4 ზომასა და ხასიათდება პარალელური სამხმოვანებებითა და დორიული კადანსით, კვლავ მთელი ტონით დაბლა და კერძოთი მაღლა, მაგრამ ძა-ზე დამთავრებით.

ფონოგრამა 2767 (მაგ. 4)

ლახის თანხმად (1931), დისკი შეიცავს მნიშვნელობადაკარგულ მარცვლებზე აგებულ ორხმიან მეგრულ საცეკვაო სიმღერას. მისი ყველაზე განსაცდელმრაველი ელემენტია ოთხი, მისამღერის მსგავსი ფრაზა, რომელიც იწვევებს ძლიერი ხმებით (მაგ. 5). მათ აქვთ ორი კვარტის სტრუქტურა – $es_4-as_{des_4}$, რომელიც სარკისებურადაა არკული ორ რკალისებრ მელოდიაში და ელერს თავდაპირველად პირველ ხმაში, შემდეგ – ორივე ხმაში საფეხურობრივად. დაბალი ხმა რკალს ხაზავს as_4 -იდან, თანდათან ჩამოდის es_4 -ზე და შემდეგ ისევ თანდათან ბრუნდება as_4 -ზე. ზედა ხმა თავის რკალს ასევე საფეხურობრივად ხაზავს as_4 -იდან ზევით des_4 -ზე და ნაბიჯ-ნაბიჯ ბრუნდება as_4 -ზე.

ეს სტრუქტურა საერთო ოთხივე ფრაზისთვის, ისინი ბევრი ვარიაციითა და დიდი სიზუსტით სრულდება: (1) ორი მელოდური რკალის შერწყმა as_4 -ზე R2, R3 და R4 ფრაზებში, დაბალი ხმიდან გადადის მაღალ ხმაზე, ვინიდან des_4 -დან as_4 -ზე გადასვლის ნაცვლად დაბალი ხმა ნახტომისებურად ჩამოდის des_4 -ზე და, ამგვარად, გადადის მომდევნო მონაკვეთში des_4-es_4 -ის მეშვეობით; R1 ფრაზაში შერწყმას აკონტრებს პირველი ხმა. (2) ოთხივე შემთხვევაში ფრაზის შუაგულისკენ ასვლას იგივენაირად ახორციელებს დაბალი ხმა, სახელდობრ, es_4 -იდან f_4 -ის გავლით as_4 -ისკენ. პირველი ხმა უფრო მეტად ვარიებს. R1 და R4 ფრაზებში პირველი ხმა პარალელურ ტერციებს ქნის მეორე ხმასთან და, ამგვარად, აღმასვლით აღწევს ორმაგი რკალის საწყის ტონს, მაგრამ, მეოთხედი ბევრით, ნაცვლად მერვედისა. R2 ფრაზაში აღმავალი სურათი შექმნილია ორი კერძოთი. R3 ფრაზაში ძლიერი დრო ფორმირდება ისეთნაირად, რომ პარალელური ტერციები მერვედების დროში გადაადგილებით, შეკავებით აღწევენ as_4 -ს ამის მსგავსად, ორმაგი რკალის შუაგულში, ზედა ხმის მელოდური რკალი სრულდება უფრო მეტი ვარიებით, ეიდრე დაბალი ხმისა, კერძოდ, გამკლავი ბევრების მეშვეობით, განსაკუთრებით, R1, R3 და R4 ფრაზებში, მაშინ, როცა R2 ფრაზაში სტრუქტურა მკაფიოდაა გამოხატული.

ანალიზის შედეგად, შეიძლება შეფასდეს: სამივე სიმღერა საკუთარი ინდივიდუალობის მქონე, კარგად სტრუქტურირებული და კომპაქტური ერთეულია. მეგრული მრავალხმიანი სიმღერისთვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებების გარდა, ჩემი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი საერთო თვისება არის ეს თეტიკური პრინციპი, რომელსაც მე ვწოდებდი „მრავალფეროვნებას კომპაქტურობაში“. მელოდური ტერციების განსხვავებული კონსტრუქციების (ფონოგრამა 2762/2) თუ მეტრის დახვეწილი ცვალებადობის (ფონოგრამა 2762/1), ან მისამღერის ტიპის ოთხი ოსტატური ფრაზის (ფონოგრამა 2762) მოხსენიება, ყველა შემთხვევაში, თითოეულ სიმღერას აქვს მხოლოდ ერთი-ორი სტრუქტურული ელემენტი ან მთელი, მაგრამ, ოსტატური იმპროვიზაციების გზით, არის მრავალფეროვანი ერთიანი სტილის ფარგლებში. მსმენელი კი ინსტიტუტურად გრძნობს ამას და იხილდება ოსტატური შესრულებით.

შენიშვნები

¹ რიცხვი შეესაბამება ტაქტის რიცხვს ნომერს

THREE MASTERPIECES OF MEGRELIAN SONG RECORDED BY ROBERT LACH IN 1916

At the Fourth International Symposium on Traditional Polyphony in Tbilisi a computer aided method for transcribing historical sound recordings was presented, with Gurian multi-part songs recorded by Robert Lach in 1916 being used as examples (Födermayr, Deutsch, 2010). The collection Robert Lach contains also Megrelian multi-part songs. They will be presented in this paper, but this time with a focus on musical analysis.

Phonogram 2762/2

Disc 2762 contains two songs, but only one is registered in the recording protocol. Thanks to the transcription published by Robert Lach (Lach, 1931: 19, No.3) it can be identified as Megrelian and is recorded on the disc as number two. In terms of melody the song can be divided into two virtually equally long sections: measures 1 to 11 and measures 11 to 20 (ex. 1).

Section 1 derives its character from the interval of a third: (1) note the major thirds $Bflat_3 - Gflat_3$ in the solo introduction, executed stepwise as $Bflat_3 - Aflat_3 - Gflat_3$ in the middle voice of measures 5 and 6 respectively, and, likewise executed stepwise as $F_4 - Eflat_4 - Dflat_4$ in the upper voice of measures 4 and 5; (2) note the minor third $Dflat_4 - C_4 - Bflat_3$ in the upper voice of measures 5 and 6. By the conjunctive connection between measures 4 and 5, a continuous descending phrase with the *ambitus* of a fifth is formed in the upper voice. The pattern of measures 4 to 6 dominates also measures 7 to 11, where the major third $F_4 - Eflat_4 - Dflat_4$ in the upper voice is extended over three measures and the minor chord $Dflat_4 - C_4 - Bflat_3$ is integrated in the cadence, enlivened by passing and changing tones. As regards to the chords of section 1, there are a major sixth as well as major and minor thirds and a pure fourth.

Section 2 of the song is clearly different in several regards from section 1. (1) Instead of one motive two motives dominate the melody: (a) the hook-shaped motive $Dflat_4 - E_4 - B_3$ in the upper voice of measure 13, directly connected with its retrograde motion and extended into measure 14; (b) parallel thirds in measures 14, 15, and 18. (2) While in section 1 the direction of the melody is descending and directed towards the final chord $Gflat_3 / Bflat_3$ in measures 6 and 11, in section 2 the melody is ascending and directed first towards the double-fourth chord $F_3 / Bflat_3 / Eflat_4$, in measure 16, in this way emphasizing the great significance of the pure fourth as a vertical structure in section 2. Additionally this function is emphasized by the chord $Aflat_3 / Dflat_4$ in measures 12 to 14, and by the chord $Bflat_3 / Eflat_4$ in measure 17 respectively. (3) Instead of the third as final chord in section 1, the final chord in section 2 (and therefore the ending of the whole song) is in unison $Eflat_4$, which has a much stronger end effect. (4) While in section 1 there is a permanent change between three-four and four-four meter, with the exception of measure 12, the whole section 2 is in four-four time.

Concerning the key of this song, it is – in terms of Western music theory – a Dorian mode ($Eflat - Gflat - Aflat - Bflat - C - Dflat - Eflat$) characterized by the semitone between the second and the third degree of the scale.

Phonogram 2762/1

As mentioned earlier, this song is neither listed in the recording protocol nor can it be found in relevant

publications of Robert Lach. In all probability it is (like number 2 of the disc) also Megrelian. As becomes obvious from merely listening and an additionally look at a spectrogram (fig. 1) the song has a clear structure. It is divided into six parts clearly separated from each other by rests, with parts 1 and 4 being introduced by a solo. This circumstance as well as the somewhat longer rest between part 3 and 4 (in comparison with the others) gives reason to distinguish two sections: section 1 with the subsections 1 to 3, section 2 with the subsections 4 to 6. A closer look at the transcription (ex. 2) now seems in order.

The solo introductions show some common structural elements: (a) the minor thirds $B_3 - \text{Asharp}_3 - \text{Gsharp}_3$ descending stepwise at the beginning (in subsection 4 without the passing tone) and $\text{Csharp}_4 - B_3 - \text{Asharp}_3$ in measure 3 of subsection 4; (b) the major third $\text{Gsharp}_3 - \text{Fsharp}_3 - E_3$ in the final measure of both solo introductions (in subsection 4 somewhat covered by a glissando performance); (c) with the exception of Asharp_3 in measure 1 of subsection 1, the transcription shows a perfect pitch correspondence between both subsections in the first half of the two melodies ($\text{Gsharp} - \text{Asharp} - B - \text{Csharp}$), but the rhythm is different (fig. 2). When transcribing these segments, the rhythmical main beats in subsection 1 could be set without any problems, but the crucial point was measure 2 in subsection 4. It has to be transcribed with the metrical beat on *Gsharp* and not on the following *Asharp* as in subsection 1. That looks strange, because – as can be clearly seen in the RMS amplitude in the bottom part of the spectrogram, – *Gsharp* was not performed by an increase of sound pressure usually thought to be the physical correlate of emphasis or accentuation but by a decrease. One must bear in mind, however, that emphasizing or accentuation of tones can also be evoked by other factors than sound pressure, namely by tone duration, timbre, articulation, melodic context; even a metrical beat can be completely absent as an acoustic event, as, for example, in African music. Thus the given transcription finds confirmation.

So much for the musical analysis of the solo parts in phonogram 2762/1. What can be said about the multi-part subsections? Listening to the recording an alternation of two subsections with different final chords can be recognized: the solo in section 1 is immediately followed by a multi-part subsection ending on *Dsharp*. Then, after a rest, comes a subsection ending on *Csharp*, and again after a rest, the last subsection of section 1 ends on *Dsharp*. The same pattern dominates section 2.

Comparing the corresponding subsections with regard to their sequence in both sections (fig. 3), one can distinguish three different descending patterns: (1) Subsections 1 and 4 are in four-four time, in the upper voice characterized by two minor thirds descending stepwise, shifted against each other by a semitone and accompanied by the lower voice in such a manner that each measure is dominated by a pure fifth on beat one. The rhythm of the second measure in subsection 1 is slightly different from that in subsection 4, where both measures have the same rhythm. The cadence is Dorian with a half-tone downwards and a fifth upwards. (2) A shifting pattern and the harmonic progressions are again the common elements in subsections 2 and 5, but they differ in the cadence and in rhythm. Concerning the shifting pattern, contrary to subsection 1 and 4 two melodic fourths in the upper voice consisting of a whole tone and a minor third are shifted against each other by a minor third and accompanied by a similar movement in the lower voice featuring major thirds, pure fifths and a pure fourth as chords. The cadence is again Dorian, but here either with a whole tone downwards and a fifth upwards or a whole tone downwards and a minor third upwards. Concerning the rhythm, subsection 2 is in four-four time, and subsection 5 in three-four time. The arpeggio performance in measure 1 of subsection 5 expands the minor third chord to a seventh chord. (3) Subsections 3 and 6 are nearly identical: both are in three-four time and are characterized by parallel thirds and a Dorian cadence, again with a whole tone downwards and a fifth upwards, but ending on *Dsharp*.

Phonogram 2767 (fig. 4)

According to Lach (1931), the phonogram contains a two-part Megrelian dance song consisting of meaningless syllables. The most striking elements are four refrain-like phrases prominently emerging by their strong performance (fig. 5). They have a double-fourth structure $Eflat_3 - Aflat_3 - Dflat_4$, in the shape of a mirror image of two bow-shaped melodies first running off stepwise and then, again stepwise, running together. The lower voice draws its bow from $Aflat_3$ step by step downwards to $Eflat_3$ and again step by step back to $Aflat_3$. The upper voice draws its bow, again stepwise, from $Aflat_3$ upward to $Dflat_4$ and returns, again step by step, back to $Aflat_3$. This structure is common to all four phrases, their performance, however, is done with much variation:

(1) The convergence of the two melodic bows at $Aflat_3$ in phrases R_2 , R_3 and R_4 is delegated, as it were, by the lower voice to the upper voice, because instead of going from $Gflat_3$ to $Aflat_3$, the lower voice makes a jump downwards to $Dflat_3$ thus introducing the transition figure $Dflat_3 - Eflat_3 - F_3$ to the next subsection; In R_1 the convergence is delayed by the upper voice. (2) It is only in the lower voice that the upbeat to the double bow is done in the same manner in all four cases, namely from $Eflat_3$ via F_3 to $Aflat_3$. The upper voice varies more. In R_1 and R_4 it forms parallel thirds with the lower voice, reaching in this way the starting tone of the double bow by anticipation, but with quarter notes instead of eighth notes. The upbeat figure in R_2 is built by two fifths so that – because of the anticipation in the upper voice – the main part begins with a third chord, and $Dflat_4$ is reached via a changing note. In R_3 the upbeat is formed by a changing note-figure in such a manner that the parallel thirds are shifted in time by a eighth-note and reaching $Aflat_3$ by anticipation. In a similar manner also the upper melodic bow in the core of the double bow is performed with more variation than the one in the lower voice, namely by passing tones, changing and passing note-figures (especially in R_1 , R_3 and R_4), whereas the structure is more clearer expressed in R_2 .

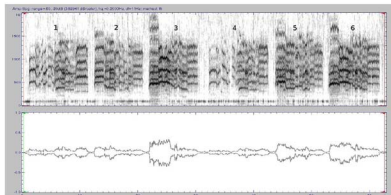
The results of the analysis can be summed up as follows: all three songs are well structured and compact entities, each with an individuality of its own. Trying to find something that they have in common, we would surely detect one or the other musical element characteristic of a Megrelian multi-part style, but apart from that, the most important common feature is an aesthetic principle which I would like to name “variety in compactness”. Whether the different designs of a melodic third (as in phonogram 2762/2), the refinement of shifting the metrical beat in two widely identical melodies in phonogram 2762/1, or the subtleties of varying the four refrain-like phrases in phonogram 2767 – in all cases the tendency is clearly recognizable: each song has only one or two structural elements or patterns, but they are varied in a masterly way within the limits of a style (possibly by improvisation). But despite the scarceness of the elements no stereography arises. Instinctively recognizing the structure of the songs, the listener is captivated and charmed by the subtleties of the performance.

References

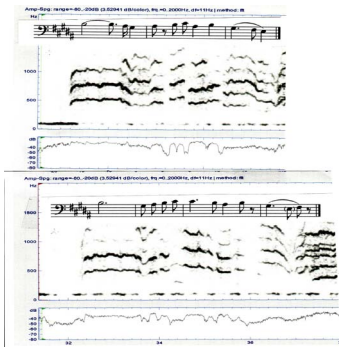
Födermayr, Franz, Deutsch, Werner A. (2010). “Transcribing historical sound recordings: Multipart songs from Guria recorded by Robert Lach in 1916”. In: *Proceedings of the IV International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 376-394. Editors: Tsursumia, Rusudan and Jordania, Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Lach, Robert. (1931). *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. Bd. 3, Abt. 2. *Mingrelische, abchasische, swanische und ossetische Gesänge (Songs of Prisoners of War: Megrelian, Abkhasian, Swanetian and Ossetian Songs)*. Wien, Leipzig: Holder-Pichler-Tempsky

სურათი 1. ფონოგრამა 2762/1, სპექტოგრამა
 Figure 1. Phon. 2762/1, spectrogram



სურათი 2. ფონოგრამა 2762/1, სოლო დავაწეხი 1 (ზემოთ) და 2 (ქვემოთ), სპექტოგრამა
 Figure 2. Phon. 2762/1, solo introduction 1 (above) and 2 (below), spectrogram



მაგალითი 1. მეგრული სიმღერა. ასრულებენ ბეგლარ ბარკალაია, ნიკოლა პატარაია და ილია თოფურია. კენის ფონოგრამარივი. რ. ლახი (1916) ფონოგრამა 2762/2, ხანოტო ჩანაწერი

Example 1. Megrelian song, sung by Beglar Barkalaia, Nikola Pataraia and Ilia Thophuria. Vienna PhA. R. Lach (1916), Phon. 2762/2, transcription

M. M. ♩ = 112

მაგალითი 2. მეგრული (?) სიმღერა, იგივე მომღერლები. ეენის ფონოგრამარიფი. რ. ლახი (1916) ფონო-გრამა 2762/1, სანოტო ჩანაწერი

Example 2. Megrelian (?) song, the same singers as in 2762/1, t. Vienna PhA. R. Lach (1916), Phon. 2762/1, transcription

MM. ♩ = 148

1

2

3

4

5

6

მაგალითი 3. ფონოგრამა 2762/1, 1 და მე-2 ორხმიანი მონაკვეთების შედარება

Example 3. Phon. 2762/1, comparison of the two-part subsections in section 1 and 2

მაგალითი 4. მეგრული საცეკვაო ხიმღერა, ასრულებენ ბეგლარ ბარკალაია და ილია თოფურია. კენის ფონოგრამარიფი. რ. ლახი (1916) ფონოგრამა 2767, სანატო ჩანაწერი

Example 4. Megrelian dance song, sung by Beglar Barkalaia and Ilia Thophuria. Vienna. PhA. R. Lach (1916), Phon. 2767, transcription

M. M. $\text{♩} = 77$



მაგალითი 5. მისამღერის მსგავსი ფრაზების შედარება, ფონოგრამა 2767

Example 5, comparison of the refrain-like phrases in Phon. 2767



ტრადიციული მრავალხმიანობის
შესწავლა ციფრული ტექნოლოგიების გამოყენებით

STUDY OF TRADITIONAL POLYPHONY BY THE
APPLICATION OF DIGITAL MEDIA

მეორე მხარე მასაჟი, კონსტანცია,
ნიშინა, მისი, კანკანი ნორმისა და
კონსტანცია ნორმის (ნორმის)

მართალი ტრადიციული მრავალმხრივობის ბაზრის სტრუქტურის კვლევა:
რეზივის სტრუქტურის რაოდენობის ანალიზი

1 შესავალი

მუსიკის დასავლეთეფროპული კონცეფცია, ეფუძნება რა ტრადიციულ მუსიკალურ და აუდიო-თეორიებს, უცვლელი ბგერითი სტრუქტურის მქონე მუსიკალურ ტონებს განიხილავს, როგორც მუსიკის ძირითად კომპონენტს. კომუნიკაციის მეცნიერებაში ბგერის საკომუნიკაციო მოდელის თეორიის საპირისპიროდ, ჩვენ ვამტკიცებთ მუსიკის ბიოლოგიურ კონცეფციას, სადაც მუსიკა შემდეგნაირად განისაზღვრება: მუსიკა არის ხელოვნურ ბგერათა სისტემა, რომელიც აქტუორებს ნეირონულ სმენით სისტემას და წარმოქმნის სისტემას, რომელსაც ინფორმაციული სტრუქტურა გააჩნია; იგი მაკროდროით დონეზე უზრუნველყოფს გენითა და კულტურით კოდირებულ მოდელებს, მაშინ, როდესაც მიკროდროით დონეზე მუდმივად იცვლება და, ამდენად, არის მერყევი (Oohashi, 2003; Morimoto, 2004). მუსიკის შემოთავაზებული დეფინიცია, მუდმივად ცვალებადი ინფორმაციული სტრუქტურით, რომლისთვისაც, მიკროდროით დონეზე, არსებობდა, მერყეობდა დამახასიათებელი, შეუთავსებელი დასავლურ კონცეფციასთან, ვინაიდან ეს უკანასკნელი უცვლელ „მუსიკალურ ტონებს“ მუსიკის შემადგენელი კომპონენტის სახით განიხილავს.

ჩვენ წინასწარ გამოვიკვლიეთ ქართული ტრადიციული მრავალმხრივობის პიპერსიმბოლური ბგერადი სტრუქტურა და შევადარეთ იგი სხვა კულტურების სასიმღერო ხმას, მაქსიმალური ეთროპიის ანალიზის თეორიის გამოყენებით (MESAM), იმისათვის, რომ თავდასაჩინო გამხდარიყო და დაეკვირვებოდა სპექტრულ რხევას მიკროდროით დონეზე. აღმოჩნდა, რომ ქართული ტრადიციული მრავალმხრივობის კლერადი სტრუქტურა შეიცავს ძლიერი სპექტრის, მდიდარ დროით რხევებს მიკროდროით დონეზე. ჩვენი წინა მეთოდი (იხ. წინამდებარე კრებულში: ეფუძნება მდიდარი სპექტრის მარტივ ხარისხობრივ გამოკვლევას, მაგრამ არ იძლეოდა რაიმე რაოდენობრივ ინფორმაციას სპექტრული რხევის კომპლექსურობისა და ხარისხის შესახებ. აღნიშნულის გამო, წინამდებარე გამოკვლევაში ჩვენ, გამოვიყენეთ ინტელქსი, მანქანური, რომელმაც საშუალება მოგვცა რაოდენობრივად შეფასებინა ბგერის სპექტრის რხევის კომპლექსურობა.

2 მეთოდები

ჩვენ გავაანალიზეთ ქართული ტრადიციული მრავალმხრივობის ორი ნიმუში: *ჩაკრული* (სოლო) და *ხასანგურა* (ტრიო). ისინი ჩაწერილია 4939 მიკროფონით (Brüel & Kjaer, Naerum, Denmark) და ი. ი. მასაკის მიერ შემუშავებული ერთბაიანი კოდირების სიგნალის პროცესორით. ამ ჩაწერის სისტემას აქვს პირობითი სიხშირე 3.072MHz და კარგი რეაგირება 100kHz-ზე ზევით. შედარებისათვის, ჩვენ, ასევე, გავაანალიზეთ აუდიოზე ჩაწერილი სააპერო სოლო პარტია (Cura, 2001).

სიძლიერის სპექტრული ანალიზი, მიკროდროით დონეზე, შესრულებული იყო MESAM-ის გამოყენებით, რომელიც ეფუძნება მაქსიმალური ეთროპიის მეთოდის მათემატიკურ ფორმულას და სიძლიერის სპექტრალურ პირობით გამოთვლას აუტორეგრესიული მოდელიდან (Nishina, 2004; Morimoto,

2004). პირველყოფლისა, გამოყვადი მომდგრდის ჩაწერის ხმის მონაცემები DAQ Card-6062E-ის გამოყენებით და მისი მოწყობილობის პროგრამული უზრუნველყოფით (National Instruments Co., Austin, USA), პირობითი სიხშირით 250 kHz. ყოველი 20-msec დროისათვის, 10 msec-ის ნაწილობრივი დამოხვევით, ხმის მონაცემების სიძლიერის სპექტრი გამოყოფილი მაქსიმალური ენთროპიის მეთოდით, რომელიც, როგორც ცნობილია, მოსახერხებელია სწორედ მოკლე პერიოდის მონაცემების ზუსტი სპექტრული შეფასებისათვის. სიხშირის რეზოლუცია იყო 500 Hz. შეფასებული სიმძლავრის სპექტრი დემონსტრირებული იყო სამგანზომილებიან ერთობლიობაში. სპექტრული შეფასება და სამგანზომილებიანი გამოსახულება შექმნა MATLAB-მა (The MathWorks, Inc., Natick, USA).

შემდეგ, ჩვენ გამოიმუშავეთ ორი ინდექსი, რომელმაც, საშუალება მოგვცა, რაოდენობრივად შეგვეფასებინა ბგერის სპექტრის რხევის სირთულე. პირველი ინდექსი, სახელწოდებით ME – სპექტრის ჯამური პირველი რიგის დიფერენციალური ვარიაცია [The Summed First Order Differential Variation of ME Spectra (1st-SDV/M)] (სურ. 1), სახელწოდება ME სპექტრის დროითი რხევის რაოდენობას. ME სპექტრი, რომელიც 500 Hz რეზოლუციის სიხშირით, ყოველ 10 msec-ში იხაზებოდა, დიფერენცირებული იყო დროითი მიმართულებით. კერძოდ კი, პირველი რიგის დიფერენციალი გარკვეული სიმძლავრისა და შემდგომი სიმძლავრის სპექტრის თითოეულ სიხშირეს შორის, გამოთვლილი იყო dB-ში. პირველი დიფერენციალური აბსოლუტური ღირებულებები, კერძოდ კი, განსხვავების ხარისხი სიმძლავრეში (აღმასვლისა და დაღმასვლის თვალსაზრისით), შეჯამდა ყველა სიხშირის გადაკვეთზე – 0-დან 48 kHz-მდე. შემდეგ, შევაჯამეთ მნიშვნელობები, რომლებშიც გაერთიანდა 500 msec-ის განმავლობაში გაანალიზებული ყველა მონაცემი და წარმოდგენილია, როგორც 1st-SDVM. ეს ინდექსი წარმოადგენს არა მხოლოდ მცირე ცვლილებებს მაკროდროით დონეზე, მუსიკალური ბგერების შესაბამისად, არამედ, მიკროდროით დონეზე – უფრო კომპლექსურ და რთულ ცვლილებებსაც, რომელიც ვერ დახასიათდება ისეთი მუსიკალური ნიშნებით, როგორიცაა რევერბერაცია და ატაკა.

მოუხდელად იმისა, რომ 1 SDVM სახაგვს ცვლილებებს სიმძლავრის სპექტრში, ის არ სახაგვს ცვლილებების კომპლექსურობას. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, 1 SDVM გვიჩვენებს უდიდეს სიდიდეს თანაბარი აღმასვლის, თანაბარი დაღმასვლისა თუ უცვარი ცვლილებების შემთხვევაში, რაც შეესატყვისება მუსიკალური ბგერის დიდ ცვლილებებს. მიკროდროით დონეზე სიმძლავრის სპექტრის კომპლექსური ცვლილებების შეფასებისთვის, კერძოდ კი, სიმძლავრის სპექტრის არეალში სირთულის შეფასებისთვის, ჩვენ, ასევე, გამოიმუშავეთ ME – სპექტრის ჯამური მორე რიგის დიფერენციალური ვარიაცია [The Summed Second Order Differential Variation of ME Spectra (2 SDV/M)] (სურ. 2). 1 SDVM-ის მსგავსად, მორე რიგის დიფერენციალები გამოითვალეთ და მათი აბსოლუტური მნიშვნელობა შევაჯამეთ ყველა სიხშირის რიგში 0-დან 48 kHz-მდე დროით პერიოდში 500 msec.

3. შედეგები

სურათი 3 გვიჩვენებს ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სოლო სიმღერისა და საოპერო სოლო სიმღერის ME სპექტრულ შლას. ტრადიციული ქართული სასიმღერო ხმა შეიცავს მდიდარ, სმენით არააღქმად მაღალი სიხშირის კომპონენტს 40 kHz-ზე ზევით. დამატებით, სანამ ძირითადი ტონალობა გრძელდება, ხშირ არააღქმად მაღალი სიხშირის კომპონენტი არ არის უძრავი და იცვლება რთული გზით. ამის საპირისპიროდ, სასიმღერო ხმა *bel canto* არ შეიცავს სმენით არააღქმად მაღალი სიხშირის კომპონენტს და ხასიათდება სიმძლავრის სპექტრის პერიოდული ცვლილებით სმენით აღქმად რიგში, რაც საწყისი იდებს ვიბრატოდან.

სურათი 4 გვიჩვენებს ქართული და *bel canto*-ს სიმღერის 1 SDVM და 2 SDVM-ს. ორივე ინდექსი ცხადყოფს მეტ სიმძლავრეს ქართულ სიმღერაში, ვიდრე *bel canto*-ში; ეს ადასტურებს იდებს, რომლის

თანახმადაც, ტრადიციული ქართული სიმღერა ხასიათდება უფრო კომპლექსური სიმღერის სპექტრული ცვალებადობით.

სურათი 5 გვიჩვენებს ME სპექტრულ შლას ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სოლო სიმღერასა და ტრიოში. ტრიოს სიმღერის ნიმუშად ჩვენ გამოვიყენეთ *ხასანგვურა*. ტრიოს სიმღერა, სოლო სიმღერასთან შედარებით, შეიცავს უფრო მეტ სმენით არააღქმად მაღალი სიხშირის კომპონენტს. დაეძმნა, რომ ტრიოში სპექტრული ცვალებადობა უფრო მეტად თვალშისაცემია. სურათი 6 გვიჩვენებს სოლო სიმღერასთან შედარებით უდიდეს 1 SDVM და 2 SDVM. ტრიოს სიმღერაში. მიღებული შედეგით, საგარაუდოა, რომ ქართულ ტრადიციულ პოლიფონიაში სამი მომღერლის ხმის ეს კომბინაცია, სოლო სიმღერასთან შედარებით, მეტად კომპლექსურ, როდესაც რხევებს წარმოქმნის ბგერის სტრუქტურაში.

4. მსჯელობა

წინამდებარე გამოკვლევაში, ბგერის სტრუქტურის რხევის რაოდენობრივი შეფასებისთვის, შექმნილი ინდექსები ME სპექტრული შლის მეთოდის გამოყენებით, რომელიც ჩვენ მანამდე შევიმუშავეთ. 1 SDVM წარმოადგენს ინდექსს, რომელიც შეიცავს არათანაბარ ცვლილებებს მაკროდროით ღონე-ზე, რაც შეესაბამება მუსიკალურ ბგერებს; და მიკროდროით ღონეზე, რომელიც უკავშირდება რვერბერაციასა და ატაკას. მეორე მხრივ, 2 SDVM უფრო სპეციფიკურად ასახავს რხევის სიროულეს ME სპექტრულ შლაში მიკროდროით ღონეზე.

ინდექსების გამოყენებით, ჩვენ შევადარეთ ქართული ტრადიციული სიმღერა და *bel canto*-ს სიმღერა (ორივე შემთხვევაში სოლო ნიმუშები) და აღმოვაჩინეთ, რომ 1 და 2 SDVM-დან, ორივეში, ქართულ ტრადიციულ სიმღერას მეტი სიდიდე აქვს, ვიდრე *bel canto* სიმღერას. დაეძმნა, რომ მსგავსი სიროულე კიდევ უფრო გაძლიერებულია ტრიოს სიმღერაში, სადაც სამი განსხვავებული სასიმღერო ხმა ურთიერთქმედებს. გაანალიზებული პერიოდები წინამდებარე კვლევაში შეესაბამება ერთ მუსიკალურ ბგერას და შესაბამისად, არ შეიცავს ცვლილებას მუსიკალურ ინტერვალში. ვინაიდან *bel canto* სიმღერა შეიცავს ვიბრატოს, ME სპექტრული არეალის არათანაბარი ცვლილება სმენად რიგში 20 kHz-ის დაბლა უფრო ნათელია, გამოკვეთილია, ვიდრე ქართული სიმღერის ვიზუალურ გამოკვლევაში. მიუხედავად ამისა, ორივე – 1 და 2 SDVM გვიჩვენებს უდიდეს ღირებულებას ქართულ ტრადიციულ სიმღერაში უფრო მეტად, ვიდრე *bel canto*-ში. აქედან შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქართული ტრადიციული სიმღერა შეიცავს უკიდურესად მდიდარ რხევათა სტრუქტურას მიკროდროით დომენში, რომელიც აღემატება *bel canto*-ს სიმღერისთვის მახასიათებელი სიმღერის სპექტრის მარტივ, პერიოდულ ცვლილებებს.

ქართული ტრადიციული სიმღერის ბგერის სტრუქტურის დახასიათება ზუსტად შეესაბამება ოპაშის მიერ შემოთავაზებულ მუსიკის ბიოლოგიურ კონცეფციას; ავტორის მტკიცებით, მუსიკის შინაგანად დამახასიათებელი თვისებაა მიკროდროით ღონეზე მისი მერვედი, მუდმივად ცვალებადი ინფორმაციული სტრუქტურა. მუსიკის დასაუფლოებელი კონცეფციის თანახმად, მუსიკა ხასიათდება არტიკულაციური მუსიკალური ტონებით მჟარი, უცვლელი ბგერის სიგნალის სტრუქტურით, როგორც ძირითადი კომპონენტით; ასევე, მუსიკა და მუსიკალური პარტიტურა ერთმანეთს ემთხვევა. ხოლო როგორც ქართველები ამბობენ, კარგი ქართველი ფოლკლორული მომღერალი ორჯერ ერთნაირად არასდროს მეღერს ფრაზას (*Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian song*, 2008). ტანტერგისა, რომ არადახალსურ სასიმღერო სტილებში, ქართული სიმღერის წათვლით, ძირითადი განმარტება, კომპოზიტორის მიერ შექმნილ მუსიკალურ პარტიტურასთან შედარებით, დიდი მნიშვნელობა მიენიჭოს მომღერლის იმპროვიზაციას. მიკროდროით ღონეზე, ბგერის სტრუქტურის უკიდურესად კომ-

პლექსური რხევა, რაც შეენებულად ვერ აღიქმება, შეიძლება, ხელს უწყობდეს იმპროვიზაციის კომპონენტის წარმოქმნას.

თანამედროვე სმენითმა ფიზიოლოგიამ აღმოაჩინა, რომ ბგერის სტაციონარული (შუარი), უმოძრაო ხასიათი (როგორიცაა უცვლელი ბგერა და მისი ხანგრძლივობა), გამომუშავებულია სმენითი ნერვული სისტემის ადრეულ ფაზაზე, მაშინ, როდესაც ბგერების არასტაციონარული, რთული ხასიათი (როგორიცაა რხევა ამპლიტუდაში და სიხშირეში), გადაამუშავებულია მოგვიანებითი სისტემის მიერ, მათ შორის, ტვინის უმაღლესი სისტემით, სადაც შედის თალამუსი და ცერებრალური ქერქი (Moore, 1995). საინტერესოა, რომ ქართული ტრადიციული პოლიფონიის გამომსახველობითი სტრატეგია ძალიან რაციონალურია, რადგან ის შეიცავს უკიდურესად მდიდარ ცვალებად (არასტაციონარულ) რხევას, რომელიც ძალიან აქტიურდება მოგვიანებითი ნერვული სისტემით.

5. დასკვნა

ჩვენ გამოვიმუშავეთ ინდექსი, სახელწოდებით *Differential Summed Variation of ME Spectra*, რომელმაც, საშუალება მოგვცა, რაოდენობრივად შეგვეფასებინა ბგერის სპექტრის რხევის სირთულე. ამ ინდექსის გამოყენებით, ერთმანეთს რაოდენობრივად შევადარეთ მიკროდროით დომენში სიმძლავრის სპექტრის რხევის სირთულე ქართულ ტრადიციულ მრავალხმიანობასა და *bel canto*-ს ვოკალურ სტილთან. როგორც აღმოჩნდა, ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის სიმძლავრის სპექტრი ხასიათდება უფრო რთული რხევით, ვიდრე *bel canto* სიმღერა. აღმოჩენილი ადასტურებს რთული რხევის (ფლუქტუაციის) განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის გამომსახველობითი სტრატეგიაში.

შენიშვნები

¹მორმოტო მასაკო, პონდა მანაბუ – ნევროლოგიისა და ფსიქიატრიის ეროვნული ცენტრი, იაპონია; ნიშინა ემი – იაპონიის ღია უნივერსიტეტი; კაეი ნორიე, ოოჰაში ცუტომუ – საერთაშორისო მეცნიერების განვითარების ფონდი, ცუკუბა (Tsukuba)

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

MORIMOTO MASAKO, HONDA MANABU,
NISHINA EMI, KAWAI NORIE,
OOHASHI TSUTOMU¹ (JAPAN)

STUDY ON SOUND STRUCTURE OF GEORGIAN TRADITIONAL POLYPHONY: QUANTITATIVE ANALYSIS OF ITS FLUCTUATION STRUCTURE

1. Introduction

The Western European concept of music that provides the foundation for conventional music and audio theory regards an articulated musical tone having a stationary sound signal structure as the basic musical component. By way of contrast, in applying the sound communication model in the communication science domain, we postulate a biological concept of music in which music is defined as follows: music is an artificial sound system activating a neuronal auditory system and reward-generating system endowed with an informational structure that, at the macro-temporal level, provides sustaining patterns encoded by genes and cultures while at the micro-temporal level, continuously changes and is thus non-stationary (Oohashi, 2003; Morimoto, 2004). This definition of music as being essentially non-stationary in character and thus offering a continuously changing informational structure at the micro temporal level is therefore quite at odds with the Western European concept of music, which regards stationary "musical tones" as the constituent musical component.

We previously examined the hyper-symbolic sound structure of traditional Georgian polyphony and compared it with singing voices from other cultures by using the maximum entropy spectral analysis method (MESAM) to visualize and observe the spectral fluctuation at the micro-temporal level. We discovered that the sound structure of traditional Georgian polyphony contains rich temporal fluctuation of power spectra at the micro-temporal level. Our previous method of analysis, however, was simply based on a qualitative inspection of the spectral array without providing any quantitative information regarding the complexity or degree of spectral fluctuation. Therefore, in the present study, we have developed an index that makes it possible to quantitatively evaluate the complexity of the fluctuation of the sound spectrum.

2. Methods

We analyzed two traditional Georgian songs: *Chakrulo* (solo) and *Khasanbegura* (trio). These were recorded with a 4939 microphone (Brüel & Kjær, Nærum, Denmark) and Y. Yamasaki's high-speed sampling, one-bit coding signal processor. This recording system has a sampling frequency of 3.072MHz and a good response over 100kHz. For the comparison, we also analyzed an operatic solo recorded in DVD-audio (Cura, 2001).

Power spectral analysis at a micro-temporal level was carried out by MESAM, applying the mathematical formulae of the maximum entropy method and the power spectral estimation from the autoregressive model (Nishina, 2004; Morimoto, 2004). First, we digitally sampled the recorded singing voice data using DAQ Card-6062E and the device's software (National Instruments Co., Austin, TX, USA) with a sampling frequency of 250 kHz. The power spectrum of the sound data was calculated for every 20-msec epoch with an overlap of 10 msec by the maximum entropy method, which is known to be suitable for precise spectral estimation from a short period of data. The frequency resolution was 500 Hz. The estimated power spectra were displayed in a three-dimensional array. The spectral estimation and three-dimensional display were made by MATLAB (The MathWorks, Inc.,

Natick, MA, USA).

We then developed two indices by which we could quantitatively evaluate the complexity of the fluctuation of the sound spectrum. The first index, The First Order Summed Differential Variation of ME Spectra (1st SDVM) Index (fig. 1), quantifies the degree of temporal fluctuation of the ME spectra. The ME spectra, drawn in 10 msec intervals with a frequency resolution of 500 Hz, were differentiated in a temporal direction. That is to say, the first order differential between a certain power spectrum and the next power spectrum at each frequency was calculated in dB. Absolute values of the calculated first differentials, namely, the size of the difference in power regardless of increase or decrease, were summed across all frequencies, from 0 to 48 kHz. The summed values were then integrated across all the analysis epochs of 500 msec and represented as the 1st SDVM. This index is thought to represent not only minor changes at the macro temporal level corresponding to musical notes, but also more complex changes at the micro temporal level that cannot be described by musical notes, such as reverberation and attack.

Although the 1st SDVM reflects the size of changes in power spectra, it does not reflect the complexity of such changes. In other words, the 1st SDVM shows a greater value for a monotonic increase, monotonic decrease or instantaneous major change corresponding to a musical note. To evaluate the complexity of changes in power spectra at the micro-temporal level, namely, the complexity in ups and downs of the power spectral array, we developed a second index, The Second Order Summed Differential Variation of ME Spectra (2nd SDVM) (fig. 2). Similar to the 1st SDVM, these second order differentials were calculated and their absolute values were summed across the whole frequency range of 0 to 48 kHz and at the time epochs of 500 msec.

3. Results

Figure 3 shows ME spectral arrays of solo singing of traditional Georgian polyphony and that of solo singing of traditional Western opera. The traditional Georgian singing voice contains a rich, inaudible high-frequency component even beyond 40 kHz. In addition, even while a single keynote continues, the inaudible high-frequency component remains non-stationary and changes in complex ways. By contrast, the operatic *bel canto* singing voice does not contain any inaudible high-frequency components and is characterized by a periodical change of power spectra in an audible range, originating from a vibrato.

Figure 4 shows 1st SDVM and the 2nd SDVM of Georgian and *bel canto* singing. Both indexes show greater values in Georgian singing than in *bel canto*. Such evidence supports the notion that traditional Georgian singing offers a more complex power spectral change.

Figure 5 compares ME spectral arrays of solo and trio singing of traditional Georgian polyphony. We selected *Khasanbegura* for the trio. This piece contains more inaudible high-frequency components than does the solo. Moreover, spectral changes appear more prominent in the trio performance. Figure 6, with greater 1st SDVM and 2nd SDVM in the trio than in the solo corroborates such an interpretation. This finding suggests that the combination of three voices of traditional Georgian polyphony produces a more complex fluctuation in sound structure than does a solo performance.

4. Discussion

In this study, we have developed indexes for the quantitative evaluation of fluctuation of sound structure utilizing our previously developed ME spectral array method. The 1st SDVM Index includes both rough changes at the macro temporal level corresponding to musical notes and more subtle changes at the micro temporal level, such as reverberation and attack. At the same time, the 2nd SDVM more directly reflects the complexity of fluctuation of

the ME spectral array at the micro-temporal level.

Using these two indexes, we compared traditional Georgian singing and *bel canto* singing both in solo performances. We found that both the 1st and 2nd SDVM showed greater values for traditional Georgian singing than for *bel canto*. In addition, such complexity was enhanced in trio performances in which three different voices sang together. The epochs analyzed in the present study correspond to a single musical note and thus did not contain any changes in musical interval. Since *bel canto* singing contains vibrato, the rough change of the ME spectral array in the audible range below 20 kHz, upon visual inspection, seems more pronounced than in the Georgian singing. Nevertheless, both the 1st and the 2nd SDVM show greater values in traditional Georgian singing than in *bel canto*. This suggests that traditional Georgian singing contains an extremely rich fluctuation structure at the micro-temporal level, which surpasses the simple, periodic change of power spectrum in *bel canto*.

These characteristics of the sound structure of traditional Georgian singing correspond well to the biological concept of music proposed by Oohashi, which postulates that the essential characteristic of music is a non-stationary, continuously changing informational structure at the micro-temporal level. The Western European concept of music regards music as characterized by articulated musical tones with a stationary sound signal structure as a basic component; music and musical score can be mutually transposed. By way of contrast, as Georgians say, a Georgian folk singer never sings any phrase exactly the same way twice (*Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian song*, 2008). It is interesting that non-Western styles of singing, including the Georgian, emphasize the importance of improvisation by the singer rather than the musical score of the composer. The improvisation component may thus contribute to the unconsciously perceived, extremely complex fluctuations of the sound structure at the micro-temporal level.

Recent auditory physiology has revealed that the stationary character of sounds, such as stationary pitch and strength, is processed at an earlier stage in the auditory nervous system, whereas the non-stationary, complex character of sounds, such as fluctuation in amplitude and frequency, is processed throughout the whole auditory system including the higher brain system, which includes the thalamus and cerebral cortex (Moore, 1995). Notably, the expressional strategy of traditional Georgian polyphony seems quite musically appropriate because it provides the listener with extremely rich non-stationary fluctuation that strongly activates the whole auditory nervous system.

5. Conclusion

We have developed two Summed Differential Variation of ME Spectra indices, which makes it possible to quantitatively evaluate the complexity of the fluctuation of the sound spectrum. Using these indices, we quantitatively compared the complexity of fluctuation of the power spectra at the micro-temporal level of traditional Georgian polyphony with that of the *bel canto* vocal performance. The power spectra of traditional Georgian polyphony are shown to offer more complex fluctuation than does a *bel canto* performance. This finding endorses the singular importance of complex fluctuation as an expressional strategy of traditional Georgian polyphony.

Notes

¹Morimoto Masako, Honda Manabu - National Center of Neurology and Psychiatry, Japan; Nishina Emi - The Open University of Japan, Japan; Kawai Norie, Oohashi Tsutomu - Foundation for Advancement of International Science, Tsukuba

References

Cura, J. (2001). *Dramatic Her-Verismo Opera Arias*. DVD-audio. Warner Music Japan, WPAS-10010

Morimoto, Masako. et al. (2004). "Transcultural study on frequency and fluctuation structure of singing voices". In: *Proceedings of the 18th International Congress on Acoustics (ICA2004)*. P. 55-58

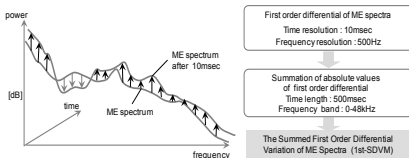
Nishina, Emy. et al. (2004). "Hyper-symbolic sound structure of Kartuli Polyphonia". In: *Proceedings of the II International Symposium on Traditional Polyphony*. P. 338-351. Editors: Tsurtsunia, Rusudan and Jordania Joseph. Tbilisi: International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire

Oohashi, Tsutomu. (2003). *Oto to Bunmei (Sound and Civilization)*. Iwanami Shoten

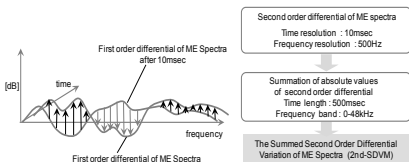
Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian song. (2008). The International Centre for Georgian Folk Song, Preface of CDs. Tbilisi: Sakartvelos Matsne

Moore, B. C. J. (1995). *Hearing*. Academic Press

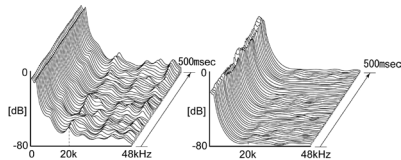
სურათი 1. ME სპექტრის ჯამური პირველი რიგის დიფერენციალური ვარიაციების მეთოდი
Figure 1. The method of The Summed First Order Differential variation of ME Spectra (1st - SDVM)



სურათი 2. ME სპექტრის ჯამური მეორე რიგის დიფერენციალური ვარიაციების მეთოდი
Figure 2. The method of The Summed Second Order Differential variation of ME Spectra (2nd - SDVM)



სურათი 3. ქართული ტრადიციული ხახმელრო ხმისა და bel canto-ს ხახმელრო ხმის ME სპექტრის რიგი
Figure 3. Me spectra array of Georgian traditional singing voice and bel canto singing voice (solo)

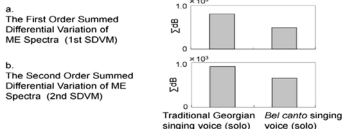


Georgian traditional singing voice (solo)

Bel canto singing voice (solo)

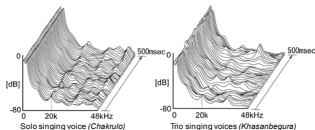
სურათი 4. ME სპექტრის ჯამური დიფერენციალური ვარიაცია ქართულ ტრადიციულ სახიმღერო ხმასა და ბელ კანტოს სახიმღერო ხმაში (სოლო)

Figure 4. Summed Differential Variation of Me spectra of Georgian traditional singing voice and Bel canto singing voice (solo)



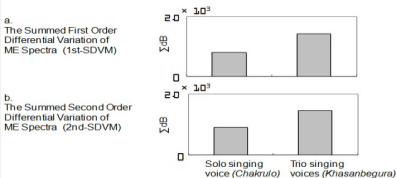
სურათი 5. ME სპექტრის რიგი ქართულ ტრადიციულ სოლო და ტრიო სახიმღერო ხმებში

Figure 5. Me spectra array of solo and trio voices in Georgian traditional polyphony



სურათი 6. სოლო და ტრიო სახიმღერო ხმების ME სპექტრის ჯამური დიფერენციალური ვარიაცია ქართულ ტრადიციულ პოლიფონიაში

Figure 6. Summed Differential Variation of Me spectra of solo and trio singing voices in Georgian traditional polyphony



კავშირში, მორიგობა მასაჟი,
 კონსტრუქციული მუშაობა, ნიშნის
 (ოპერატიული) (გადაწყვეტილი)

ტრადიციული მართლმადიდებლობის გარეშე სტრუქტურის შესწავლა:
 ტრადიციული სტრუქტურის ანალიზი

1 შესავალი

ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობა, მსოფლიოს ერთ-ერთი უდიდესი მუსიკალური საგან-ძური, ხასიათდება სპეციფიკური ფორმით, მღერის სტილითა და მუსიკალური კომპოზიციით. აქ ობერტონები იწარმოება მისთვის დამახასიათებელი ტემპერაციის წყობით. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული მუსიკა კარგადაა ნაცნობი მკვლევრებისა და პრაქტიკოსებისთვის, მისი ტემპერაცია საგრძნობლად განსხვავდება დასავლეთეუროპულ მუსიკაში ფართოდ გავრცელებული წყობისა და ხუთხაზიანი სანოტო სისტემის საშუალო ნოტირებისგან. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ტემპერაციის სტრუქტურის ყოველმხრივი, რაოდენობრივი ანალიზი და მისი მსმენელზე გავლენის საკითხები ჯერ კიდევ რჩება კვლევის საგნად. ამ თეორიულ დაქის ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ არ არსებობს სიმძლავრები ანალიზისათვის გამოსადეგი მუსიკალური პრეველუკარი. მუსიკალური ტონების სიმაღლის ზუსტი ანალიზი, გასაანალიზებელი ბეგერის წყარო უნდა იყოს ერთგვაროვანი, სხვა შემთხვევაში, როდესაც, თითოეული ტონის ზუსტი სიმაღლის დადგენა, მასში შემავალი ობერტონების ნათქვამი. ქართული ტრადიციული მრავალხმიანობის ჩანაწერების უმეტესობაში, ხშირად, როგორც წესი, გავრთიანებულია მრავალი ხმა, რაც უკიდურესად ართულებს ინდივიდუალური ტონების ზუსტი სიმაღლის განცალკევებით აღქმას.

ჩვენ წინაშე გვხვდა ბედნიერება გვეთანამშრომლა ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის პრეზიდენტთან, ანზორ ერქომაიშვილთან, რომელმაც უდიდესი კეთილგანწყობა გამოიჩინა და მოგვწავა ჩვენი კვლევისათვის საჭირო კომპაქტდისკი (CD). აღნიშნულ დისკზე, სახელწოდებით *Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Song*, 2008, რომელიც გამოცემულია ქართული ხალხური სიმღერის საერთაშორისო ცენტრის მიერ, სამი მომღერლის თითოეული ხმა ცალკეა ჩაწერილი დამოუკიდებელ ბილიტზე. ციფრულად ჩაწერილმა ამ ბეგერმა წყარომ საშუალება მოგვცა ზუსტად გაგვეანალიზებინა თითოეული პარტიის თითოეული ტონის სიმაღლე. შემდეგ შევედარებინა ეს ჩანაწერები ტემპერაციის სხვა ტიპებთან და ინდივიდუალურად შევეცდებოდა თითოეული ტონის სიმაღლე.

წინამდებარე გამოკვლევა ნაგებარე იმ მიზნით, რომ აღმოგვეჩინა ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ტემპერაციის წყობა და გავგეგომა მსმენელზე მისი ზედმოქმედების ეფექტი. ამგვარად, ჩვენ, პრეველუკოლისა, ზოგიერთი ტრადიციული ქართული სიმღერის ტემპერაცია რაოდენობრივად შევადარეთ ტემპერაციის სხვა წყობებს, მათ შორის, თანაბარ ტემპერაციას. გარდა ამისა, შევიშუშავეთ სპეციალური ბეგერის წყარო, სადაც ქართული სიმღერის თითოეული ტონის სიმაღლე ელექტრონულად გადავიყვანეთ თანაბარი ტემპერაციის შესაბამის სიმაღლეში. შემდეგ, ამ ბეგერის წყაროს გამოყენებით, ფსიქოლოგიური შეფასების საშუალებით, ჩვენ გავანალიზეთ ის სუბიექტური შთაბეჭდილება, რომელსაც ქართული მრავალხმიანობა ახდენს მსმენელზე.

2. ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპერაციის ანალიზი შეთოდებით

წინამდებარე გამოკვლევის საგანია ვოკალური კომპოზიცია სახელწოდებით *ო და დისკიდან Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Song*. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ დისკზე თითოეული სიმღერისათვის არის ბილიკი, ხადაც სამი პარტია ერთდროულადაა ჩაწერილი და სამი ბილიკი, ხადაც სამი ხმიდან თითოეული დამოუკიდებლადაა ჩაწერილი. პერსონალურ კომპიუტერში ჩატვირთვის შემდეგ, თითოეული ხმის მონაცემები გაეანალიზეთ კომპიუტერული პროგრამით ("Melodyne"; Celemony Software GmbH, München, Deutschland), რომ დაგვედგინა ინდივიდუალური მონოტონების (monotones) ერთგვაროვანი სიმაღლე აღნიშნულმა პროგრამულმა უზრუნველყოფამ, საშუალება მოგვცა, ვუწყვეტო დაგვედგინა ძირითადი ტონების სიმაღლე პროგრამულ უზრუნველყოფას შეუძლია, ასევე, აღმოაჩინოს ეობარტოსა და სიმაღლის რხევის შედეგად არსებული სიხშირის ცვალებადობები, ამიტომ, ერთი ბეგრის შესატყვისი დროითი ხანგრძლივობა უნდა განსაზღვროს სიმღერის მუსიკალურ პარტიტურაზე დაყრდნობით. ამგვარად, საყრდენი ტონის საშუალო სიხშირე, თითოეული მუსიკალური ნოტის დროითი ხანგრძლივობის ფარგლებში, იყო აღებული, როგორც ამ განსაკუთრებული ნოტის სიმაღლე.

თანაბარი ტემპერაცია, რომელიც ადვილად არეგულირებს ტონის სიმაღლეს რაოდენობიერი გზით, გამოყენებული იყო, როგორც წარმოსახვითი მოცემულობა ინდივიდუალური ტონების სიმაღლის გამოსახატად. ქართული მრავალხმიანი კომპოზიციის თითოეული მუსიკალური ტონი აღწერილი იყო უახლოესი მუსიკალური ნოტის გამოყენებით. წარმოსახვითი მოცემულობაში, თანაბარი ტემპერაციის მიხედვით, ორიგინალური ტონის სიმაღლის გადახრა შესაბამისი წარმოსახვითი ტონიდან, აღინიშნა აღმავალი ან დაღმავალი ისრით და მისი სიდიდეები გამოისახა ცენტრებში. ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპერაცია, ასევე, შევადარეთ ტემპერაციის სხვა ტიპებს (Barbour, 1972), მათ შორის, ზუსტ ინტონირებას (წმინდა ტემპერაცია), პითაგორას წყობას და საშუალო ტონის (meantone) ტემპერაციას.

შედეგები

მაგალითი 1 გვიჩვენებს *ო* და-ს სიმაღლეებრივი ანალიზის შედეგებს. თითოეული ისრის მიმართულება აღნიშნავს ორიგინალური *ო* და-დან სიმაღლის გადახრის მიმართულებას თანაბარი ტემპერაციის ყოველი შესატყვისი ტონის შესაბამისად. თითოეული სიდიდე წარმოადგენს ორიგინალურ *ო* და-სა და შესაბამის წარმოსახვით ტონს შორის არსებული სიმაღლის განსხვავების ხარისხს, ასახულს ცენტრებში. ორიგინალური ტონების უმეტესობა, თითოეულ შესაბამის ტონთან შედარებით, სიმაღლეებრივად გადაიხრება რამდენიმე ან რამდენიმე ათეული ცენტით. მნიშვნელოვანია, რომ შესაბამისი ტონები ითვლე იყო თანაბარ ტემპერაციაშიც, ორიგინალური ტონების წარმოსახვითი ტონიდან გადახრის ხარისხი და მიმართულება მნიშვნელოვნად ვარირებდა, რაც დამოკიდებული იყო ვოკალურ გარემოზე. ჩვენ მიერ ნატარებული ანალიზის ყველა მონაცემს სხვა დროს წარმოვადგენთ.

მოელი *ო* და-ს სიმაღლეებრივი ანალიზი შეჯამდა თითოეულ და ყოველ შესაბამის ნოტთან, შემდეგ კი ვაჩვენეთ ისინი თანაბარი ტემპერაციის ინდივიდუალურ ტონებთან დაპირისპირებით. კერძოდ, გამოვიყენეთ ორიგინალური ტონების სიმაღლეებრივი გადახრის საშუალო არითმეტიკული და ვარირება შესაბამისი წარმოსახვითი ტონებისაგან მოელი *ო* და-ს მანძილზე. მოცემულ სქემაში (მაგ. 2) თითოეული ბლოკი და ხაზი გვიჩვენებს სიმაღლის ცვალებადობის საშუალო მაჩვენებელს მისი სტანდარტული გადახრით, თანაბარი ტემპერაციის შესატყვისი წარმოსახვითი ტონიდან. *ო* და-ს ტემპერაციისა და თანაბარ ტემპერაციას შორის არსებული სისტემატური განსხვავების დარსველობების მიხედვით, მოელი ბეგრათორი იყო სტანდარტიზებული ტონ *სი-ს* მიხედვით. ეს შედეგი ვეჩვენებს, რომ *ო* და-ს ინდივიდუალური ტონების სიმაღლე, ცვალებადი ხარისხებით მნიშვნელოვნად გადაიხარა

თანაბარ ტემპირაციაში, მათი შესატყვისი ტონისგან; აქედან, სავარაუდოა, რომ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპირაციის სტრუქტურა შესაძინევედ განსხვავდება თანაბარ ტემპირაციისაგან.

ამის შემდეგ, ზემოაღნიშნული სიმღერის ტემპირაცია შევადარეთ ტემპირაციის სხვა ტიპებს, რათა დაგვედინა მათი *ო* და-სთან შესაბამისობა. სქემაში ნაჩვენებია (მაგ. 3) როგორ გადაიხრება სხვადასხვა ტემპირაციის თითოეული ბგერა. *ო* და-ს შესაბამის ძირითად ტონთან შედარებით.

ო და-ს ტემპირაცია სრულად არ შეესატყვისება არც ერთ სხვა ტემპირაციას, რის გამოც, ვვარაუდობთ, რომ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპირაცია უნიკალურ თვისებებს ავლენს. ყოველივე ეს განასხვავებს მას ტემპირაციის სხვა არსებული ტიპებისგან. საინტერესოა, რომ *ო* და-ს ტემპირაცია შედარებით ახლოსაა წმინდა ინტონაციასთან (ანუ წმინდა ტემპირაციასთან), თუმცა აქ ვლინდება მნიშვნელოვანი, ნახევარტონური სიმაღლეებრივი გადახრები (მაგალითად, *დო* და *ფა*).

3. ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპირაციის მსმენელზე ზეგავლენის ფსიქოლოგიური ეფექტი

მეთოდები

ზემოაღნიშნული ანალიზი, საშუალებს გვაძლევს, ვივარაუდოთ, რომ ქართული მრავალხმიანობა ხასიათდება ტემპირაციის უნიკალური წყობით. ახალ მეთოდზე დაყრდნობით, ჩვენ ვაგრძელებთ იმის შესწავლას, თუ როგორ მოქმედებს საკუთრივ ტემპირაცია მსმენელზე. თანამედროვე ტექნოლოგიის გამოყენებით, ელექტრო-აუსტიკური კვლევისთვის, ჩვენ შეგვქმნით ბგერის წყარო, სადაც მხოლოდ ორიგინალური მუსიკის თითოეული ნოტის სიმაღლე იცვლება, ხოლო ბგერის ხარისხის ყველა სხვა ფაქტორი უცვლელია. შემდეგ შევადარეთ შეცვლილი სიმაღლის ბგერითი წყარო ორიგინალურ მუსიკას, მსმენელის ფსიქოლოგიური რეაგირების კონტექსტში.

ო და-ს თითოეული ტონის სიმაღლე დამოუკიდებლად გადაადგილდა თანაბარი ტემპირაციის უახლოეს ტონში. სიმაღლის შეცვლა განხორციელდა *ო* და-ს პარტიის სამეფო ხმისთვის (ცალკადაც, კომპოტერული პროგრამის *Melodyne*-ს გამოყენებით. პირველყოფისა, ზემოაღნიშნული ანალიზით განისაზღვრა *ო* და-ს თითოეული ტონის სიმაღლის ცვალებადობის მიმართულება და ხარისხი, იმისათვის, რომ შეგვეთანხმებინა თანაბარ ტემპირაციასთან. შესაბამისი ბგერის სიმაღლის ტალღების რაოდენობა ელექტრულად იზრდებოდა აღმაჯალი მიმართულების სიმაღლეებრივი ცვალებადობის დროს და ელექტრულად მცირდებოდა დაბლაჯალი მიმართულების სიმაღლეებრივი ცვალებადობისას. შემდეგ მონაცემები დამუშავებულ იქნა გახანგრძლივებულ ან შემკიდრეზებულ დროში იმგვარად, რომ გენერირებული მონაცემების დროითი ხანგრძლივობა შეესაბამებოდა ორიგინალური მუსიკალური ტონების დროით ხანგრძლივობას.

ამგვარი დამუშავების შემდეგ, შეიძლება მოხდეს, ბგერის ფერის, ანუ ტემბრის და მასთან დაკავშირებული სხვა პარამეტრების მნიშვნელოვანი შეცვლა. ამ პარამეტრების გამოყენებით, სიმაღლის შეცვლის საბოლოო ეტაპზე, ტონის ფერი ზემოწვევით დარეგულირდა. შედეგად, მივიღეთ სამი სიმაღლეშეცვლილი ხმა, რომლებიც გაერთიანდა და ჩაიწერა CD-ზე. ეს ციფრული ჩანაწერი განხილულია, როგორც *ო* და-ს სიმაღლეშეცვლილი ვარიანტი თანაბარ ტემპირაციაში. მსგავსად, გაერთიანდა ორიგინალური *ო* და-ს სამი ხმა და ჩაიწერა CD-ზე, რაც *ო* და-ს ორიგინალად გამოიყენეთ. შემდეგ შევაფასეთ მსმენელზე ზემოქმედების სფეროში არსებული განსხვავებები სიმაღლეშეცვლილ *ო* და-სა და ორიგინალურ *ო* და-ს შორის. წარმოვიდგენთ მონაცემებს ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტის შედეგად მიღებული შედეგების შესახებ, რაც კითხვარის საფუძველზე ჩამოყალიბდა.

აღნიშნულ ექსპერიმენტში მონაწილეობდა ცხრამეტი სუბიექტი (8 მამაკაცი და 11 ქალი,

საშუალო ასაკი 44.9 წელი). ორიგინალური *ო* და და სიმაღლეშეცვლილი *ო* და მათ წარუდგინეს პერიოდული მონაცვლეობით. სუბიექტებმა შეაფასეს კითხვარი, რათა შეფასებინათ ბუერის ხარისხი 21 ელემენტში, თითოეული განისაზღვრებოდა ურთიერთსაპირისპირო ცნებების წყვილით, იაპონური ტერმინებით (მაგალითად, „ბუენერეიე“ და „ხელონური“). თითოეული ელემენტი თითოეულ ურთიერთსაპირისპირო მნიშვნელობის ტერმინთა წყვილში იყო შეფასებული შკალით 1-დან 5-მდე. მოკლე ინტერვალის შემდეგ, ორივე ბუერის წყარო იყო წარმოდგენილი შებრუნებული სახით. მონაწილე სუბიექტებისთვის მასალის წარმოდგენის თანმიმდევრობა ცვალებადი იყო.

ბუერის ორი წყარო ექსპერიმენტის მონაწილეებს მიეწოდეთ ერთი და იგივე სისტემით, სადაც იყო CD-ს დასაკრავი (HSCD-20, Action Research Inc., Tokyo, Japan), გამაძლიერებელი (P-1000, Accuphase Laboratory Inc., Yokohama, Japan), მიქსინგის ხელსაწყო (9098i, AMEK, Potters Bar, UK) და ხმის გამაძლიერებლები (OOHASHI MONITOR და ცენტრზე ოოაზის მიერ შემუშავებული სპეციალური ხმის გამაძლიერებლები).

შედეგები

ო და-ს თანაბარი ტემპერაციით სიმაღლეშეცვლილ ვარიანტთან შედარებით, ორიგინალური *ო* და, ორმედიც წარმოდგენილი იყო ქართული მრავალხმიანობისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ტემპერაციით, სუბიექტებმა შეაფასეს, როგორც უფრო სასიამოვნო ბუერის ხარისხის ამსახველი, შემდეგი სამი ტერმინით: „წმინდა და გამკვირვალე“, „სასიამოვნო“ და „მიმხიდელო“ (მაგ. 4). შეფასების სხვა ელემენტებს შორის ასევე გამოიკვეთა ორიგინალური *ო* და-ს უფრო პოზიტიური შეფასების ტენდენცია.

4. დისკუსია

წინამდებარე გამოკვლევა გვიჩვენებს, რომ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპერაციის თითოეული ტონი სხვადასხვაგვარად განსხვავდება თანაბარი ტემპერაციისგან. მისი ტემპერაცია, ასევე, განსხვავდება არსებული სხვა, მათ შორის, წმინდა ინტონაციის, ე. წ. წმინდა ტემპერაციისგან. მიუხედავად იმისა, რომ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპერაცია ნაწილობრივ შეესაბამება ზუსტ ინტონაციას, ის გვიჩვენებს მნიშვნელოვან – ნახევარტონიან სიმაღლებრივ განსხვავებებს წმინდა ინტონაციასთან შედარებით.

ყურადსაღებია, რომ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის თითოეული ტონის სიმაღლეს არ გააჩნია ფიქსირებული დამოკიდებულება თანაბარ ტემპერაციასთან, მაგრამ სიტუაციიდან გამომდინარე, მნიშვნელოვნად ვარიირებს. აქედან, საგარაუდოა, რომ არსებობს გასაოცარი შექანიზმი: ქართული მრავალხმიანობის ტემპერაცია, კერძოდ კი მისი ობერტონული სტრუქტურა და ტონების დროითი თანმიმდევრობა, წარმოაჩენს თითოეული ტონის სიმაღლის ზუსტ რეჟიმ არსებულ მოქნილობას, რაც დამოკიდებულია მის სხვა სხემთან ურთიერთკავშირზე ფსიქოლოგიური შეფასებით, აღმოჩნდა, რომ სტატისტიკური მნიშვნელობით, ქართული მრავალხმიანობის ტემპერაცია, მსგავსი მახასიათებლებით, უფრო „წმინდა და გამკვირვალე“, „სასიამოვნო“ და „მიმხიდელო“, ვიდრე თანაბარი ტემპერაცია. აქედან, საგარაუდოა, რომ ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის სპეციფიკური ტემპერაციის სტრუქტურა ხელს უწყობს მსმენელში ძლიერ დადებით ემოციური რეაქციის წარმოქმნას.

5. დასკვნა

ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობის ტემპერაცია ავლენს მნიშვნელოვან განსხვავებას

ტემპერაციის სხვა ტიპებთან, თანაბარი ტემპერაციის ჩათვლით. ტრადიციული ქართული მრავალ-
ხმიანობის საპეციფიკური ტემპერაციის სტრუქტურა მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მისი მიმზიდველი
აკუსტიკური მასხიათებლების ჩამოყალიბებაში. ამ გამოკვლევის დასასრულს აღვნიშნავთ, რომ ქარ-
თული მრავალხმიანობის განსაკუთრებულობა დიდად მიმზიდველია მეცნიერებისათვის.

შენიშვნები

¹ კაეი ნორიე, ოპაში ცუტომუ – საერთაშორისო მეცნიერების განვითარების ფონდი, ცუკუბა (Tsukuba); მორი-
მოტო მასაკო, პინდა მანაბუ – ნეეოლოგიისა და ფსიქიატრიის ეროვნული ცენტრი, ტოკიო; ონოდერა ჯიკო,
ნოშინა ემი – დახელოვნების უნივერსიტეტის კურსდამთავრებული, ჩიბა (Chiba), იაპონია; ნოშინა ემი – იაპონიის
ლია უნივერსიტეტი, ჩიბა

თარგმნა მარიკა ნადარეიშვილმა

KAWAI NORIE, MORIMOTO MASAKO,
HONDA MANABU, ONODERA EIKO, NISHINA
EMI, OOHASHI TSUTOMU³ (JAPAN)

STUDY ON SOUND STRUCTURE OF GEORGIAN TRADITIONAL POLYPHONY. ANALYSIS OF ITS TEMPERAMENT STRUCTURE

1. Introduction

Traditional Georgian polyphony, one of the world's greatest musical treasures, is characterized by specific vocalization, singing style, and musical composition. Its harmonics are generated by its characteristic temperament structure. Although well known among researchers and practitioners of Georgian music, the structure of its temperament differs markedly from that of equal temperament and the musical notation of the five-line staff widely used in Western European music. Comprehensive, quantitative analyses of the temperament structure of Georgian polyphony and studies on the effect it has on listeners from the viewpoint of human science have yet to be carried out. One reason for this lacuna is that no music source suitable for pitch analysis has been available. To accurately analyze the pitch of musical tones, the sound source subjected to analysis should be in monotone, since it is otherwise difficult to analyze the precise pitch of each tone contained in the harmonics. However, since prevailing recordings of traditional Georgian polyphony routinely combine multiple parts of the polyphony, it has been extremely difficult to separate the precise pitch of individual tones.

Under such circumstances, we were very fortunate that among our collaborators Professor Anzor Erkomaishvili, President of the International Center of Georgian Folk Song, kindly provided us with a compact disk (CD) suitable for our research. On this CD entitled *Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Song*, 2008, each voice of three vocalists, in groups of each singing one of three parts of a polyphony, has been separately recorded on an independent recording track. This digitally recorded sound source enabled us to accurately analyze the pitch of each tone of each vocal part separately, and then to compare these tracks with other temperaments, and even allowed us to shift the pitch of each tone individually.

Affording ourselves of this opportunity, we have undertaken this study to reveal the temperament structure specific to traditional Georgian polyphony and to measure its effect on listeners. In doing so, we first quantitatively compared the temperament of a certain traditional Georgian song with various other temperament structures, including equal temperament. Furthermore, we developed a special sound source in which the pitch of each tone of a Georgian song was electrically transformed into the pitch matching that of equal temperament. Using this sound source, we then examined, by means of a psychological evaluation, the subjective impression that traditional Georgian polyphony makes on listeners.

2. Analysis of the temperament structure of traditional Georgian polyphony

Methods

We chose a vocal composition entitled *O da* from the CD *Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian Song* as the subject of the present study. As mentioned above, this CD contains tracks on which three parts have been simultaneously recorded and three tracks on which each one of three vocal parts is separately

recorded. Uploaded to a personal computer, the recording data of each part was analyzed with the software "Melodyne" (Celemony Software GmbH, München, Deutschland) to detect the pitch of individual monotonies. This software enabled us to continuously detect the pitch of the fundamental tones. Since this software can also detect frequency changes due to vibrato and pitch fluctuation, the time width corresponding to a single musical note should be determined based on the song's musical score. Thus, the averaged frequency of a fundamental tone within the time width of each single musical note was taken as the pitch of that particular note.

Equal temperament, which can easily handle the pitch of a tone in a quantitative way, was employed as the assumed reference by which to express the pitch of individual tones. Each musical tone of the Georgian polyphonic composition was tentatively described using the nearest musical note in the assumed reference according to equal temperament. The pitch deviation of the original tone from the corresponding assumed reference tone was indicated by an upward or downward arrow and its values rendered in cents. The temperament of traditional Georgian polyphony was likewise compared to various other temperaments (Barbour, 1972), such as just intonation (pure temperament), Pythagorean tuning and meantone temperament.

Results

Figure 1 shows a segment of the results of the *O da* pitch analysis. The direction of each arrow represents the direction of pitch deviation of the original *O da* tone from each corresponding reference tone according to equal temperament. Each value represents the degree of pitch difference, rendered in cents, between an original *O da* tone and each corresponding reference tone. Most of the original tones exhibited pitch deviation of several or several tens of cents between each corresponding reference tone. Importantly, even when corresponding reference tones were the same in equal temperament, the degree and direction of pitch deviation of the original tones from the reference tone varied significantly depending on the vocal environment. All the data for our analysis will be presented elsewhere at a later date.

Pitch analysis results for the whole epoch of *O da* were then summarized for each and every reference note and then shown in comparison with individual tones in equal temperament. Specifically, the mean and variation of pitch deviation of the original tones from the corresponding assumed reference tones were calculated for each and every assumed reference tone across the whole epoch of *O da*. In figure 2, each box and error bar represents the averaged pitch shift with its standard deviation, respectively, from corresponding reference tone according to equal temperament. In order to reconcile the systematic difference in pitch between *O da* temperament and equal temperament, the whole scale was standardized relative to the tone of *ti*. This result shows that the pitch of individual *O da* tones deviated significantly from their corresponding reference tone according to equal temperament in varying degrees, suggesting that the temperament structure of traditional Georgian polyphony differs markedly from that of equal temperament.

The temperament of the above song was then compared to various other temperaments to examine whether that used in *O da* was concordant. Figure 3 shows how each note of the various temperaments deviated relative to the mean pitch of each corresponding *O da* tone.

Notably, the temperament of *O da* does not fully correspond to any other temperament, suggesting that the temperament structure of traditional Georgian polyphony exhibits unique characteristics, distinguishing it from all other existing temperaments. Interestingly, although the temperament of *O da* was relatively close to just intonation (i.e., pure temperament), it exhibited considerable pitch deviation at semitonic differences (e.g., *do* and *fā*).

3. Psychological effect of the temperament of traditional Georgian polyphony on listeners

Methods

The analysis above suggests that Georgian polyphony can be characterized as having a unique temperament structure. Based on a new approach, we proceeded to examine how its specific temperament affected listeners. Using state-of-the-art technology for electrical acoustic processing, we developed a sound source in which only the pitch of each note of original music shifts with no change in any other factor relative to sound quality. We then compared the pitch-shifted sound source with the original music in terms of a listener's psychological response.

The pitch of each *O da* tone was independently shifted to the nearest tone of equal temperament. Pitch shift was separately performed for each of the three parts of *O da* using "Melodyne" software on a personal computer. First, the direction and degree of pitch shift of each *O da* tone were determined by the above-mentioned analysis so as to correspond to equal temperament. The number of waves of the corresponding sound signal was electrically increased for upward pitch shift, and electrically decreased for downward pitch shift. Then the processed data were elongated or shortened in time so that the temporal length of the generated data corresponded to that of the original music tones.

Since this processing might significantly change the tone color, or timbre, various parameters regarding tone color were extracted beforehand. Using such parameters, tone color was carefully adjusted at the final stage of the pitch shift process. The three pitch-shifted parts produced in this process were subsequently mixed and downloaded to a CD. This digitalized recording is referred to as *O da* Pitch-Shifted Into Equal Temperament. Similarly, the three parts of the original *O da* were mixed and downloaded to a CD, which then served as the original *O da*. We then evaluated the differences in effect on listeners between the pitch-shifted *O da* and the original *O da*. Below we report our findings from a psychological experiment with results obtained on a questionnaire.

Nineteen subjects participated (8 male and 11 female; mean age, 44.9 y.o.) in this experiment. The original *O da* and the pitch-shifted *O da* were presented serially. The subjects filled out a questionnaire to rate the sound quality in terms of 21 elements, each identified by a pair of contrasting Japanese terms (e.g., "natural" vs. "artificial"). Each element of each contrasting pair of terms was graded on a scale of 1 to 5. After a short interval, the two sound sources were presented in reverse order. The order of presentation was alternated among subjects.

The two sound sources were presented to subjects with identical sound presentation systems consisting of a CD player (HSCD-20, Action Research Inc., Tokyo, Japan), mixing console (9098i, AMEK, Potters Bar, UK), power amplifier (P-1000, Accuphase Laboratory Inc., Yokohama, Japan) and speakers (OOHASHI MONITOR, a special speaker developed by Prof. Tsutomu Oohashi).

Results

Compared to the *O da* Pitch-Shifted Into Equal Temperament, the original "O da" with the specific temperament of traditional Georgian polyphony was judged as more pleasant with statistical significance in terms of the following three elements of sound quality: "clear and limpid", "feel at ease" and "likable" (fig. 4). Among other evaluation elements, there was also a tendency for the original "O da" to be more positively perceived by listeners than the *O da* Pitch-Shifted Into Equal Temperament.

4. Discussion

The present study shows that each tone of the temperament of traditional Georgian polyphony differs in various ways from that of equal temperament. Its temperament also differs from any existent temperaments including just intonation (i.e., pure temperament). Additionally, although the temperament of traditional Georgian polyphony somewhat corresponds to just intonation, it shows significant differences in pitch from just intonation at portions with a semitonic difference.

It is noteworthy that the pitch of each tone of traditional Georgian polyphony does not have a fixed relationship with equal temperament but varies considerably depending on the situation. This finding suggests the existence of a surprising mechanism: the structure of Georgian polyphony temperament, namely, its unique harmonic structure and temporal sequence of tones, exhibits the flexibility to appropriately adjusted within a certain range the pitch of each tone, depending on its mutual relationship with other voices simultaneously singing other parts. Psychological evaluation revealed that, with statistical significance, the temperament of Georgian polyphony having such characteristics is more “clear and limpid”, “feel at ease” and “likable” than equal temperament. This suggests that the specific temperament structure of traditional Georgian polyphony contributes to strongly inducing a positive emotional response in listeners.

5. Conclusion

The temperament of traditional Georgian polyphony is shown to significantly differ from any other existing temperaments including equal temperament. The specific temperament structure of traditional Georgian polyphony thus seems to play an important role in generating its attractive acoustic characteristics. In pursuing this study, we make note of the attractiveness of Georgian polyphony through a scientific approach.

Notes

¹ Kawai Norie, Oohashi Tsutomu - *Foundation for Advancement of International Science, Tsukuba*; Morimoto Masako, Honda Manabu - *National Center of Neurology and Psychiatry, Tokyo*; Onodera Eiko, Nishina Emi *The Graduate University for Advanced Studies, Chiba, Japan*. Nishina Emi - *The Open University of Japan, Chiba*

References

Barbour, J. M. (1972). *Tuning and Temperament - A Historical Survey*. Michigan State University Press

Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian song. (2008). Preface of CDs. The International Centre of Georgian Folk Song. Tbilisi: Sakartvelos Matsne, 2008.

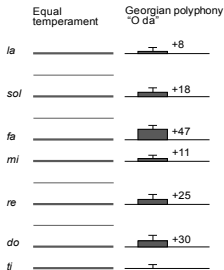
მაგალითი 1. ო და-ს ხმაღლის ანაღიზის შედეგები (ფრაგმენტი). შევისწავლოთ ქართული ხალხური ხმღერები - მეგრული ხმღერა, 2008

Figure 1. Results of pitch analysis of *O da* (segment). *Teach Yourself Georgian Folk Songs - Megrelian song*, 2008

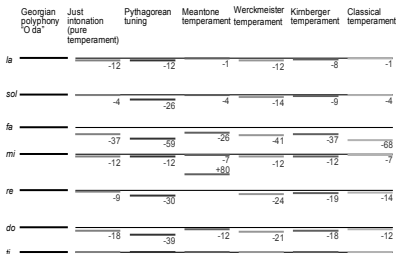


მაგალითი 2. ო და ხმაღლის გადახრა საშუალოდ თანაბარი ტემპერაციის შესაბამისი ბეგრიდან

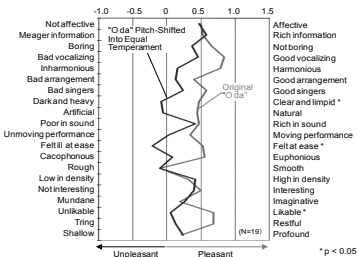
Figure 2. Averaged pitch shift of *O da* from corresponding reference tone based on equal temperament



მაგალითი 3. გადახრა *ო* და-ს ტემპერაციიდან სხვა ტემპერაციებთან შედარებით
Figure 3. Deviation with other temperament in comparison to *O da* temperament



მაგალითი 4. სუბექტური შთაბეჭდილება ორიგინალურ და თანაბარ ტემპერაციაში მოცემული *ო* და-საგან
Figure 4. Subjective impression of original *O da* and *O da* pitch Shifted equal temperament



კახური სიმღერების ბაზიზმის საპროექტი

გამოკვეთვა ეძღვნება 15 კახურ სამხიან სიმღერას, ანზორ ერქომაიშვილის კოლექციიდან.

ჩანაწერები გაკეთებულია ანსამბლ წინანდლის მიერ, ქალაქ თელავიდან და უზუცესთა ანსამბლის მიერ, სოფელ ართანადან. ეს ორი ვერსია, რომელიც პოპულარულია კახეთში და მთელ საქართველოში, ცდილობს გააცოცხლოს და შეინახოს უძველესი სასიმღერო ტრადიციები. ამის გამო, მიმართა, რომ ამ ანსამბლების მიერ ნამღერი სიმღერების დეტალური შესწავლა ძალზე საყურადღებოა.

ჩანაწერები გაკეთებულია ფორმა მდლიდან მიერ თბილისში 1985 წელს. ჩაწერა სპეციალურად იქნა გაკეთებული სასწავლო მიზნებისათვის, თითოეულ ხმას წინ ედგა ინდივიდუალური მიკროფონი, ასე, რომ ყველა ხმა ცალ-ცალკე იწერებოდა.

სიმღერები სამხიანია.

საყურადღებოა ტრანსკრიპციის მეთოდი, განსაკუთრებით მელიზმებთან მიმართებაში, რომელიც განსაკუთრებით დიდ როლს თამაშობს ქართულ სიმღერაში. სიმღერები თავიდან ჩაწერილი იქნა კომპიუტერში და შემდეგ გაანალიზებული იქნა სპეციალური SDX პროგრამის საშუალებით, რომელიც შემუშავებული იყო მეცნიერებათა აკადემიის აკუსტიკის საკვლევი ინსტიტუტის მიერ.

ამ კომპიუტერული პროგრამის გამოყენება სიმღერის ტრანსკრიპციისთვის, წარმოადგენს ახალ მეთოდს ქართული ხალხური სიმღერის კვლევაში.

არაზუსტი ტონები, გლისანდოები, მელიზმები, რიტმის და ბგერის ხანგრძლივობის ზუსტი განსაზღვრა პრობლემურია ქართული მუსიკის მკვლევრებისთვის. ჩემს მოხსენებაში ძირითად ყურადღებას გავამახვილებ ორ საკითხზე – მელიზმსა და ვიბრატოზე, და კომპიუტერული ტექნიკის ამ მეთოდის დახმარებით მათ ტრანსკრიპციაზე.

1. მელიზმები

მელიზმებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს კახურ ხალხურ სიმღერებში.

სპეციალური კომპიუტერული ტექნიკის საშუალებით, შესაძლებელია, მელიზმების დეტალური, ზუსტი გაშიფვრა. გვაქვს მელიზმები, რომლებიც ყურით ადვილად აღსაქმელია და ისეთები, რომელთა ბგერათრივი თითქმის არ აღიქმება ყურით და მხოლოდ პროგრამით შეიძლება გაშიფვრა და შეიძლება ითქვას, დანახვა.

მე ზაფრული (აუდიომაგალითი 1; მაგ. 1, სურ. 1 ა, ბ; მაგ. 2, სურ. 2 ა-ე)

ტრანსკრიფციის შედეგები:

1. მელიზმები ფრნხილებში (—) ამჟღავნებენ ბგერას, იმღერება ძალიან მცირე დროის მონაკვეთში (სურ. 1 ბ).

2. ტ.ტ. 5, 6 მელიზმები, რომლებიც მრავალ ბგერათა თანმიმდევრობას მოიცავს, სიმღერის შემადგენელი ნაწილია. (—) – აჩვენებს, მელიზმის გრძლიობას (სურ. 2 ა, ბ).

3. ვარსკვლავით (*) აღნიშნული მელიზმები გამოიყოფა მხოლოდ კომპიუტერული ტექნიკით ტრანსკრიპციის შედეგად. მელიზმის ბგერები თითქმის არ აღიქმება, ან ძალიან გაურკვეველია (ტ. 7, სურ. 2 ბ; ტ. 9, სურ. 2 გ).

ზემოაღნიშნული ტრანსკრიპციის შედეგების საფუძველზე წარმოიდგენთ მელიზმების შემდეგ კლასიფიკაციას:

1. გლისანდროსმაგვარი მელიზმა (მაგ. 3 ა);
2. სეკვენციური მელიზმა (მაგ. 3 ბ);
3. შემომღერებითი (ორნამენტირებული) მელიზმა, რომელიც სეკუნდით ქვედა ტონზე სრულდება (მაგ. 3 გ);

4. აპოჯიატურის (ტრელის) მსგავსი მელიზმა (მაგ. 3 დ).

სიმღერების კომპოზიტურული პროგრამით გაშიფვრისას, აშკარად შეიმჩნევა, რომ იქ, სადაც მელიზმები ტერციით მისდევენ ერთმანეთს, ოდნავ (წამის მესხდით) ხდება ხმათა შორის აცდენა. ასევე, ხშირად, ზედა ხმაში გუსებგერიან მელიზმს თანხედება ქვედა ხმაში ოთხბგერიანი, ზოგჯერ ხუთბგერიანი მელიზმი (აუდიომაგ. 2; მაგ. 4).

მე შევხვდი ანსამბლ წინანდლის ხელმძღვანელს, ლევან აბაშიძეს. აი რა მოთხრა მან:

ჩემს რეპერტუარში ორენტირება ავიღეთ კახურ სუფრულ სიმღერებზე, რადგან ეს უფრო საინტერესო და რთულიც არის. ძალიან დიდი მუშაობა გვჭირდება მელიზმატიკაზე, რასაც კჭია ჩახვევები. პარალელური მელიზმების დროს ორ ხმაში, ხმები ერთნაირად არ უნდა მისდევდეს ერთმანეთს, არამედ ჯაჭვისებურად. იმ შემთხვევაში, როცა პარალელური ტერციები არ წარმოიქმნება, სიმღერაც უფრო საინტერესოა. როცა პარალელური ტერციებია, ამის შედეგად, სიმღერა სილამაზეს კარგავს.

ზოგ მელიზმაში, როცა ერთი ხმა შეკავებულია, მეორე ხმა ჩამოქნევის (ორნამენტს, მელიზმას) აკეთებს. შემდეგ პირველი ხმა ორნამენტით უერთდება პირველ ხმას. კახურ სიმღერაში ასე უნდა იყოს.

2. ვიბრატო

კახურ სიმღერებში ხშირად გვხვდება ვიბრატო. ასევე ხშირად, მელიზმები მჭიდრო კავშირშია ვიბრატოსთან. კომპოზიტურული პროგრამის დახმარებით, შესაძლებელი გახდა ვიბრატოს ანალიზი.

კახურ სიმღერებში ვიბრატოს შემდეგი კლასიფიკაცია ჩამოყალიბდა (სურ. 2 გ; იხ. აგრეთვე სხვა საექსტრუდაშები):

1. ბგერა ვიბრატოს გარეშე;
2. შეკავებული ბგერა ვიბრატოს გარეშე;
3. ბგერა ვიბრატოთ;
4. შეკავებული ბგერა ვიბრატოთ.

დასკვნა

1. მელიზმა კახური სიმღერის მნიშვნელოვან შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. სიმღერაში ნახევარი და მეოთხედი გრძელობის ბგერები, მომღერლის მიერ, მელიზმით შეიმოკბა.

ა) ზოგი მელიზმა აშკარად გამოკვეთილად ჟღერს;

ბ) ზოგი მელიზმა სუთი ან ქვესი ბგერისგან შედგება, მოიცავს დროის მოკლე პერიოდს, რომელიც ჩემს მიერ აღნიშნული კომპოზიტურული პროგრამის დახმარებით დგინდება (გრძელობა მელიზმს ზემოთან ეწერება). ასევე კომპოზიტურით დგინდება ბგერების აბსოლუტური სიმაღლე;

გ) დასკვნათი (*) აღნიშნული მელიზმები მხოლოდ კომპოზიტურული პროგრამის საშუალებით იმოწერება.

2. ვიბრატო, კახური სიმღერის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. ხშირ შემთხვევაში, ვიბრატოს მელიზმთან ერთად გვხვდებით. ზოგჯერ ვიბრატო იკავებს მელიზმას ადგილს. ზოგჯერ, ვიდრე მე-

ღიზმა დასრუდება, შეკავებულ ტონზე ვიბრატო წარმოიქმნება.

მომღერლები სიმღერის წინასწარ სწავლობენ. ორნამენტთა და მელიზმების, ესე იგი სიმღერის შემდგომი გაშვების, მომღერლებს ეკუთვნის. ჩვენ ეს სიმღერები ძველი მომღერლებისგან ზეპირად ავიღეთ და შევისწავლეთ. შემდეგ კი გაეცათ ინტერპრეტაცია, ჩვენებურად შევადამაზეთ, შევიტანეთ ჩვენი სტილი, რომ ჩვენი, ჩვენებური „ყოფილიყო“ – ამბობენ კახელი მომღერლები.

CHALLENGES IN MUSICAL TRANSCRIPTIONS OF KAKHETIAN SONGS

Several musical dialects can be distinguished in Georgian music; indeed, in the course of centuries Georgia's ethnographic areas developed special local musical dialects with widely differing characteristics.

My research is devoted to 15 Kakhétian three-part songs from the collection of Anzor Erkomaishvili. The recordings feature the *Tsinandali* ensemble from Telavi city, and the oldest ensemble from Artana village. These two groups, which are rather popular in Kakheti and throughout Georgia, try to revive and preserve the oldest singing traditions. And this is why I believe that detailed research into their music is important.

The recordings were made by *Melodia* in Tbilisi in 1985.

They were specially produced for teaching purposes, and each part got an individual microphone so that they would stand out from among the rest.

The songs have a three-part texture.

Equally important is the method of transcription, particularly in view of the melismas, which play a significant role in Kakhétian songs. The songs were first transferred to a computer and then analysed with the help of the SDX program devised by the Acoustics Research Institute (Austrian Academy of Sciences).

The use of the computer in transcribing songs is a new approach in Georgian folk music research. Unclear tones, glissandi and melismas, the arrangement of bars, the definition of rhythm and note duration have however always been problematic issues for Georgian scholars. I would like to demonstrate this method here with help of vibrato and melismas, without going in too many details.

In the following, my focus will be on *melismas* and *vibrato*.

1. Melismas

Melismas play a very important role not only in Kakhétian folklore, but in Georgian folklore in general.

Thanks to the computer program, melismas can be exactly notated. Apart from the main melismas there are also melismas which are inaudible as actual tone sequences, but can be observed on the computer screen.

Mgzavuli (audio ex. 1; ex. 1, fig. 1 a, b; ex. 2, fig. 2 a-e)

This song consists of an initial solo phase and four identical three-part sections. These sections are linked through a melody in the second part with particularly characteristic melismas. As the computer analysis clearly shows, the main tones and the melody are identical in all parts, and only the melismas are different.

Here is what we can see in the transcription:

1. Melismas in brackets (.....) denote melismas which, at the beginning, are unimportant for learning these songs. They serve to beautify the vocal tone and are of limited duration (fig. 1b);
2. t.t. 5,6 indicates the duration of a melisma consisting of numerous small tones (.....) (fig. 2 a, b);
3. An asterisk (*) accompanies those melismas which can only be transcribed with the help of the computer, since they are inaudible or barely audible (bar 7, fig. 2 b; bar 9, fig. 2 c).

On the basis of these transcriptions, the following classification of the Kakhétian songs investigated is suggested:

1. glissando-like melismas (ex. 3 a);
2. Melismas winding around a principal note, ending with a second down (ex. 3 b);
3. sequence-like melismas (ex. 3 c);
4. appoggiatura-like (trill-like) melismas (ex. 3 d).

What struck me when transcribing the songs was that melismas simultaneously occurring in two parts sung in parallel thirds are never executed at the same time. I have also noticed that six-tone melismas in the upper part are accompanied by four or five-tone melismas in the bottom part. Moreover, I have discovered those melismas which can only be found with the help of computer analysis.

Shashvi-Kakabi (audio ex. 2; ex. 4)

I got in touch with Levan Abaschidze, leader of the *Tsinandali* ensemble; here is what he had to say:

“Rehearsing the melismas, the so-called *curls*, and deciding what kind of “curls” to practise, was very exhausting. With two-part melismas, the melismas are not sung simultaneously, but the parts follow each other chain-like (one part begins while the other ends). Since in such cases no parallel thirds are created, the singing becomes more interesting. If the melismas were executed in parallel thirds, the song would lose much of its charm. In a few melismas the second part is producing ornaments, while the first part is holding a tone and only afterwards combines with the ornaments of the second part. This is what Kakhetian singing should be like”.

2. Vibrato

Together with the melismas also the vibrato was analysed with the help of the computer. The vibrato can be frequently found in Kakhetian songs.

We can distinguish between (*Mgzavruli*, fig. 2 c, see also other spectrograms):

1. a tone without vibrato (a simple tone)
2. a sustained tone without vibrato
3. a tone with vibrato
4. a sustained tone with vibrato

Conclusion

1) Melismas are an important part of singing. They are frequently used by singers in order to bridge the transitions from tone to tone, notated as half notes or quarter notes.

- a) Some melismas are clearly audible;
- b) Some melismas are so fast that they contain five to six tones within a very short period of time. This and the exact pitch level are calculated by the computer;
- c) Melismas accompanied by an asterisk (*) can only be decoded with the help of the computer;

2) Vibrato is an important part of Kakhetian songs, often found in connection with the melisma. Before the melisma has been completed and changed into a sustained tone, a vibrato tone (instead of the melisma) is inserted.

The singers learn a “skeleton”: melismas and ornaments are largely subject to their improvisation. As the singers point out: “These songs have come down to us through oral tradition. Then we interpreted them and transformed them through our own style of performance”. And it is this individual style that distinguishes the singers from each other.

მაგალითი 2. მე ზავრული (გაშიფრულია ნონა ლომიძის მიერ)

Example 2. *Mgzavuli* (Deciphered by Nona Lomidze)

1
ლო lo
მეგ მოვ - დი - ვა - არა, მო-
mov - di - va - - art, mo-

7
გვი - ხა - რი - ან ბი - ჭე - ბო გვი - ხა - რი - ან
gvi - kha - ri - an bi - che - bo gvi - kha - ri - an
გვი - ხა - რი - ან ბი - ჭე - ბო გვი - ხა - რი - ან
gvi - kha - ri - an bi - che - bo gvi - kha - ri - an

13
მეგვებს წი თქ - გვი ხოხო - ბი - ი რი
megr-gvats tsi - te - li khokho - bi - o i o
მეგვებს წი თქ - გვი ხოხო - ბი - ი რი ჰაი ჰა
megr-gvats tsi - te - li khokho - bi - o i o hai ha
ლი ხოხო - ბი - ი რი
li khokho - bi - o i o

recitat.

მაგალითი 3. ტრანსკრიპციის შედეგების საფუძველზე წარმოდგენილი მელოზმების კლასიფიკაცია

Example 3. Classification of melismata presented on the basis of transcriptions

ა) გლისანდოსმაგვარი მელოზმა

a) Glissando-like melisma

მე - ზა - წი მას - ბი - ან ძულ - ხა - ი
ma - zha - no mas - bi - an du - li - a ha - i o
მე - ზა - წი მას - ბი - ან ძულ - ხა - ი
ma - zha - no mas - bi - an du - li - a ha - i o
მე - ზა - წი მას - ბი - ან ძულ - ხა - ი
ma - zha - no mas - bi - an du - li - a ha - i o

gliss.

ბ) სეკვენციური მელოზმა
b) Sequence-like melismas

დი-ამ-ბე-გო დი-ამ-ბე-გო
di-am-be-go di-am-be-go

გ) უმეიმღერებთი (ორნამენტებული) მელოზმა, რომელიც სეკუნდით ქვედა ტონზე სრულდება
c) Melismas winding around a principal note, ending with a second down

კარ-სა-რე-მე-სა გი-ამ-ბე-ბო-ხო ჰო-ხო-ო
karg-sa-re-me-sa gi-am-be-bo-ho ho-ho-o

დ) აპოჯიატურის (ტრელის) მსგავსი მელოზმა
d) Appoggiatura-like (trill-like) melismas

ჰაი-და-ჰა-რუ-ლა-ა-ლო
hai-da-ha-ru-la-a-lo

მაგალითი 4. შაშვი კაკაბი (გაშიფრულია ნონა ლომიძის მიერ)

Example 4. Shashvi Kakabi (Deciphered by Nona Lomidze)

ლო
lo

შა - შვი
shash - vi

ლო
lo

შაშ - ვი
shash - vi

ლო
lo

ო - - - - -

შა - ლო - - - - - ბე - ლო - - - - - ო - - - - - ჰო
mga - lo - - - - - be - li o - - - - - o - ho

შა - ლო - - - - - ბე - ლო - - - - -
mga - lo - - - - - be - e - li - o

Recitat.

ო - - - - - მი
o - - - - - mi

ჰონ - დათ მე - ტად ძნე - ლი - ო,
hon - dat me - tad dne - li - o

ო - - - - - მი
o - - - - - mi

ჰონ - დათ მე - ტად ძნე - ლი - ო,
hon - dat me - tad dne - li - o

ო
o

ო - მი ო - მი ო - მი ო - მი

ჰქონ - დათ ჰქონ - დათ ჰქონ - დათ ჰქონ - დათ

მე - ტა - დ მე - ტა - დ მე - ტა - დ მე - ტა - დ

ძე - ლი ძე - ლი ძე - ლი ძე - ლი

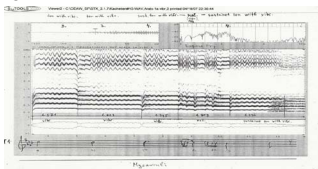
ა - რა - რა ა - რა - რა ა - რა - რა ა - რა - რა

First system of the musical score. The vocal line (Soprano) has lyrics: ლო lo and შა - შე - ვი sha - she - vi. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

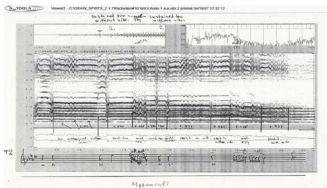
Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: მა - ლო ma - lo and ბე - ე - ლი - ო be - e - li - o. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Third system of the musical score, marked "recitat.". The vocal line has lyrics: დი di and ღა la. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

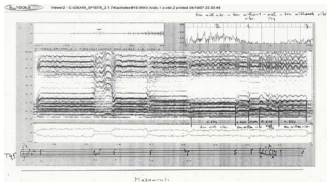
სურათი 1 ა
Figure 1 a



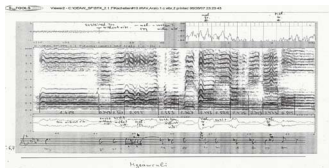
სურათი 1 ბ
Figure 1 b



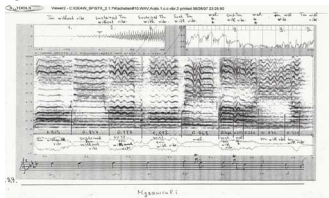
სურათი 2 ა
Figure 2 a



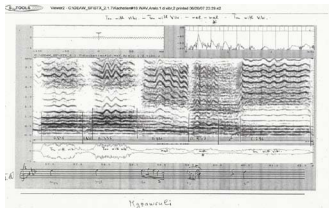
სურათი 2 ბ
Figure 2 b



სურათი 2 გ
Figure 2 c

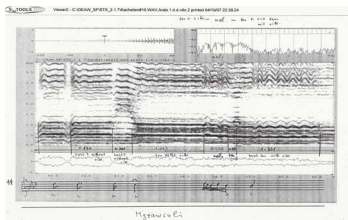


სურათი 2 დ
Figure 2 d



სურათი 2 ე

Figure 2 e



ტრადიციული მუსიკის ისტორიული ჩანაწერები

HISTORICAL RECORDINGS OF TRADITIONAL MUSIC

ძროშული ხალხური პოეზიის 600-ს ტრადიციების გარდაცნობა
პროვინციულ მუსიკაში

ხალხური და პროფესიული მუსიკის ურთიერთობის საკითხს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ხალხური მუსიკა ყოველთვის წარმოადგენდა იმ ნოყიერ ნიადაგს, რომელზეც ყალიბდებოდა პროფესიული მუსიკის ეროვნული თვითმყოფადობა. ცხადია, რომ ორი მიმართულების ურთიერთდამოკიდებულება მაშინ ბადებს შემოქმედებით პერსპექტივებს, როდესაც ხალხურ მუსიკას ახასიათებს განვითარების მაღალი დონე და კანრულ-სტრუქტურული დიაპაზონის სიფართოვე. საქართველო ამ თვალსაზრისით, უნიკალური ქვეყანაა, ვინაიდან მისი მუსიკალური ფოლკლორი გამორჩეულად ჭეშმარიტი პოლიფონიურობით და თავის საუკეთესო ნიმუშებში აღწევს სრულყოფილების ისეთ დონეს, რომ მისი შემოქმედებითი ათვისება შესაძლებელია მხოლოდ მაღალი პროფესიული ოსტატობის პირობებში.

ხალხური მრავალხმიანობის პრინციპები ქართველი კლასიკოსების მუსიკაში მრავალფეროვნად და თანმიმდევრულად არის გარდატეხილი, რამაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მუსიკალური კულტურის სპეციფიკური, ეროვნული, სახასიათო ნიშნების გამოუმუშავებაში. გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან დაწყებული, ფოლკლორული პირველწყაროს გარდასახვა თვისობრივ გარდაქმნას განიცდის და გამოიყენება, როგორც წესი, გაშუალებული ფორმით.

ზემოთ აღნიშნული, ევოლუციური პროცესის მაგალითები, მრავლად მოიძებნება ქართული პროფესიული სკოლის სხვადასხვა კომპოზიტორის შემოქმედებაში, მაგრამ ყველაზე უნიკალურს მკვლევრისთვის წარმოადგენს ერთი და იგივე კომპოზიტორის შემოქმედების მაგალითზე, მისთვის დამახასიათებელი სტილური ნიშან-თვისებების ცვალებადობის შესწავლა.

ამ რთული ევოლუციური პროცესის გააზრებისთვის, შეიძლება, მივმართოთ ს. ცინცაძის შემოქმედებას. კომპოზიტორის აზროვნების პოლიფონიური წყობა, ყველაზე ადრეული ოპუსებიდან დაწყებული, გარკვეული თანმიმდევრობითა და მიზანმიმართულებით ევოლუციაზეა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პროცესმა ისეთივე რთული ევოლუცია განიცადა, როგორც თვით კომპოზიტორის შემოქმედებითმა სტილმა. ადრეულ კვარტეტებსა და საკვარტეტო მინიატურებში კომპოზიტორი პირველწყაროსათვის ტიპური ინტონაციური საქცევების ციტირებას იყენებს. სააქტუორო მიდგომა კი წინადასვლითი ბუნების ინტონაციის ინსტრუმენტულ, კერძოდ, კვარტეტულ აღქმადობაში გადმოტანის მცდელობას წარმოადგენს.

60-70-იანი წლების კვარტეტებში კომპოზიტორი ხალხური მაგალითის მხოლოდ საწყის ინტონაციას ამახვილებს მსმენელის ყურადღებას. ქართული სიმღერა მისთვის არა მარტო გარკვეული იდეის მატარებელია, არამედ თემატური მასალის შთამაგონებელი, საწყისი ინტონაციური ბოროტი, რომელიც აღიქმება ნაწარმოების მთავარ დრამატურგიულ ელემენტად, მისი შემდგომი განვითარება კი მხოლოდ კომპოზიტორის შემოქმედებით ნაწარმოის უკავშირდება. ასეთია V კვარტეტის I ნაწილის მთავარი თემა, რომლის პირველწყაროს წარმოადგენს ლირიკული სიმღერა *გაფრინდი, შვეო მერცხალი* (მაგ. 1).

სხვაგვარად არის ასახული ხალხური პირველწყაროსადმი მიდგომა ს. ნახიძის შემოქმედებაში, რომელიც დასაბამს უკვე კამერულ სიმფონიაში იღებს ნაწარმოის ინტონაციური მოდელის პროტო-

ტიპი ქართული ორხმიანობის არქაულ შრეებში უნდა ვეძებოთ. ანალიზისათვის, შემოგთავაზებთ მთავარი პარტიის ორხმიან თემს, რომლის საფუძველს, ჩვენი აზრით, პეტროგოფორული ტიპის სპეციფიკური ორხმიანობა წარმოადგენს (მაგ. 2).

აქ ნათელია ფრაზებად დაფოფა და ინტონირების დადამავალი სპეციფიკა, საინტერესოა თვით ორხმიანობის ტიპი, რომელიც უნისონიდან ქვედა ხმების დისონირებულ სვლას წარმოქმნის, უმეტესწილად, ევრტიკალში შერწყმულ პატარა სეკუნდაში. ამ მაგალითის პროტოტიპად შეიძლება ჩათვალოს ხევერუდული სიმღერა – *შავს ღუღსა*, რომელიც ხევერუდული ორხმიანობის ძალზე იშვიათ ნიმუშს წარმოადგენს (მაგ. 3).

აი, რას წერს ამ სიმღერაზე ქართული ფოლკლორისტიკის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, გრ. ჩხიკვაძე: „სიმღერა – *შავს ღუღსა* – უფრო მეტად ორი ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ხმის შემთხვევითი შერწყმა, ვიდრე უკვე ჩამოყალიბებული ორხმიანობის ტიპი. ის, თავისი სტრუქტურით, არ განეკუთვნება ქართული ხალხური ორხმიანი წყობის არც ერთ სახეს. აქ ხმები ერთმანეთს არაფრით არ ერწყმის, მათ შორის არ არის კავშირი, თითოეული მათგანი თავისებურად ავითარებს ძირითად მდოლიდას, რომელიც, მეორე ხმაში გატარებისას, ტურცით ჩამოიშლება პირველ ხმას. აქ არ არის საერთო კილოპარამიონული საფუძველი და, აქედან გამომდინარე, ქართული ორხმიანი სიმღერის არასახასიათო ხმათა ურთიერთობა და კადანსური მიმოქცევაზე წარმოიქმნება“ (ჩხიკვაძე, 1957: 35).

ათწლეულის შემდეგ ასეთი ტიპის „ჩხიკვაძე“ ორხმიანობა ს. ნასიძემ საფუძვლად დაუდო სხვა სიმფონიას – *Passione*-ს. ანალოგიები იმდენად ნათელია, რომ საჭირო არ არის ორხმიანი ინტონირების სპეციფიკაზე შეჩერება. აღვნიშნავ მხოლოდ იმას, რომ აქ, ისევე, როგორც კამერულ სიმფონიაში, ტრადიციული სახეობა დონირირებს და სახეზეა ნასიძისათვის სახასიათო სინათლის და სიბნელის, აღმასასურისა და ანტიპაზანურის კონფლიქტი (მაგ. 4).

გ. განწყვიტვით თავის შემოქმედებაში ხშირად ევრდნობა ქართული პოლიფონიის სიღრმისეულ შრეებს და არქაულ ფოლკლორულ, თუ ძველი პროფესიული მუსიკისთვის დამახასიათებელ თავისებურებებს და გარდასახავს მათ თანამედროვე შერჩევის პრიზმაში. მაგალითად, IV სიმფონიის მედიტაციური ეპიზოდების ფაქტურა თითქოს „აბოხრილია“ ძველებური ქართული საგალობლებითვის დამახასიათებელი ევრტიკალის და პორიზონტალის ურთიერკავშირებიდან. ამ შემთხვევაში, არ შეიძლება საუბარი პირდაპირ ანალოგიებზე მაგრამ, მოძახილების თავისუფალი ვარიანტები, მობრუნება პარალელური ინტერვალებით, ბანის მწყობრი სეკუნდური სვლები, აკორდების გადამხმის ლოკაცია – ექვედაფერი ეს ბალებს ასოციაციებს სწორედ ქართულ საგალობლებთან და მათთვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ლექსიკასთან.

ცალკე განხილვას იმსახურებს ქართული კომპოზიტორების შემოქმედებითი აზროვნების სპეციფიკურობა, რომელიც, ბუნებრივია, ხასიათდება სხვადასხვაგვაროვანი მიდგომებით, ფუნქციონირების მრავალფეროვანი მეოთხებით, განსხვავებული დინამიკით, მაგრამ, აღსანიშნავია საერთო ნიშნებიც, რაც ქართველი კომპოზიტორების პოლიფონიური აზროვნების პრიორიტეტულობაში გამოიხატება.

ს. ცინცაძის პოლიფონიური აზროვნება მიხანდასახულად და თანამიმდევრულად ელინდება ადრეული ბაუნებებიდან. მას თანაბრად იხიდავდა, როგორც იმიტაციური, ასევე არაიმიტაციური წერის ტექნიკა. კომპოზიტორი უხვად იყენებდა პოლიფონიურ ფორმებს, მაგრამ მაშინაც, როდესაც ნაწარმოებს არ ელო საფუძვლად პოლიფონიური ძანრი ან ფორმა, მასალის განვითარების ძირითადი პრინციპი, მოუხვდავად ფორმაში ადგილმდებარეობისა, თავისი აზრით, ყოველთვის წმინდა პოლიფონიურია. კომპოზიტორი მისწრაფის მდოლიური ხაზების მაქსიმალური ინდივიდუალიზაციისაკენ, რაც თავის მხრივ, შედეგად, ქმნის ხმებს შორის კონტრასტს. აღსანიშნავია, რომ მასალის მშავის ევრტიკალური ორგანიზაცია გურული მრავალხმიანობის იმანენტურ თვისებას წარმოადგენს. ამას აღიარებდა თვით

კომპოზიტორიც, როდესაც ამბობდა: „ჩემი პოლიფონიის წყარო – გურული სიმღერაა. მე მსიბლავს მასში ყოველი ხმის დამოუკიდებელი ელემენტობა და ამაღლოვლად, მათი გასაოცარი შერწყმულობა. ჩემი საკვარტეტო სტილის ძირითად სტიმულს სწორედ ეს გარემოება წარმოადგენს“. შედეგად, ცინიკაბის კვარტეტების ფაქტურა, ძირითადად, ისევე, როგორც აღმოსავლეთ საქართველოს მრავალხმაანი სიმღერების დიდი რაოდენობა, პოლიფონურ-პოლიფონიური წყობისაა. რაც გულისხმობს ფორმის ჩამოყალიბებას პოლიფონიური ნაწარმოებების მსგავსად, ხოლო მელიდოური ქსოვილი ამ დროს გამსჭვალულია პოლიფონიური ხელწერისთვის დამახასიათებელი ხერხებით.

სხვაგვარად გარდასახავს ხალხური კონტრასტული პოლიფონიის პრინციპებს ს. ნასიძე ეს კავშირები, ჩვენი აზრით, ნათლად შეინიშნება კომპოზიტორის ნაწარმოებების ყველაზე გავრცელებულ ფაქტურულ სახეობაში – კონტრასტულ კონტრაპუნქტში. კონტრასტული კონტრაპუნქტის გამოყენების პირველი მაგალითი განეკუთვნება ნასიძის შემოქმედების ადრეულ პერიოდს და ემყარება აღმოსავლეთ საქართველოს სასიმღერო პოლიფონიური აზროვნების ტრადიციებს. საფორტეპიანო ტრიოს (1958) დასაწყისი სამი შრის პოლიფონიური შეთანხმებაა, სადაც ფორტეპიანოს პარტია პარმონიულად ორენერტებულ ბანს წარმოადგენს, ხოლო ორი ზედა ხმა დაიღოგურად ვითარდება. ამ მაგალითში კონტრაპუნქტულ ხმებს შორის დამოკიდებულება ვარიანტულია. ამიტომაცაა, რომ ნათელი თემატური კონტრასტის არარსებობა ანალოგიას „აოღოღოღოღო“ ტიპის პოლიფონიასთან ბადებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, შეიძლება ითქვას, რომ ხმებს შორის კონტრასტი აქ მაინც არის და ერთდროულად რამდენიმე გზით ხორციელდება – ტემბრის, რიტმის და ბეგრაფიკის მიხედვითი ორგანიზაციის განსხვავებულობით. ვიოლინელის ყოველი შესვლა, ვიოლინოს პარტიაში ინტონირების დაწყების შემდგომ, იმიტაციის, კითხვა-პასუხის ფუნქტს ქმნის, თქვა კი ფაქტურად, ორი ზედა ხმის ურთიერთქმედების არსი – მაინც დაიღოგია (მაგ. 5).

განხილული სამხმანობის ტიპი ანალოგიას ბადებს აღმოსავლეთ საქართველოს პოლიფონიური წყობის ზოგიერთ სამხმან სიმღერებთან. შეიძლება ითქვას, რომ ნასიძე ინარჩუნებს ხალხური პოლიფონიის ძირითად თავისებურებებს, მის ცენტრალურ ნიშან-თვისებებს, ამასთანავე, თავის ძიებებში, ცდილობს, გააღრმავოს კონტრასტი დაქვემდებარებულ ხაზებს შორის.

უნდა აღინიშნოს, რომ კონტრასტული კონტრაპუნქტისადმი მიდრეკილება დამახასიათებელია ნასიძის შემოქმედების გვიანი პერიოდისთვისაც და კომპოზიტორის სტილის განუყოფელ ნიშან-თვისებად იქცევა. პარტიტურაში მთავარი სონორული ტუტის, სონორული პოლიფონიის სხვა ელემენტების, პლასტური განვითარების დრამატურგიის შემოტანის ხარჯზე, წერის კონტრაპუნქტული ტექნიკის გართულების მიუხედავად, ნასიძისთვის ტრადიციული რჩება კონტრაპუნქტული აზროვნების საკვიფოა. მისი საწყისები კი – ხალხურ პოლიფონიაშია.

ახალი პერსპექტივები და მნიშვნელოვანი სირთულეები დგება თანამედროვე კომპოზიტორის წინაშე, როდესაც ის ცდილობს, მთავრის XX საუკუნისთვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიური მიღწევები, ფორმაქმნადობის სპეციფიკური ხერხები, პოლიფონიური ფაქტურის სრულიად ახალი ტიპები ტრადიციული, კერძოდ, ფოლკლორული აზროვნების პრინციპებს.

სწორედ ამ კონტექსტს უკავშირდება ს. ნასიძის შემოქმედების ბოლო პერიოდის ნაწარმოებების პოლიფონიური აზროვნება, რომლისთვისაც დამახასიათებელია, ერთი მხრივ, წერის პოლიფონიური ტექნიკის საუკუნეების მანძილზე მოქმედი კანონების და, მეორე მხრივ, წმინდა თანამედროვე მუსიკალურ-სტილისტური, ტექნოლოგიური და საკომპოზიტორო წერის სხვადასხვა ხერხების როდული ურთიერთკავშირი.

ნასიძის უკანასკნელი სიმღერები განეკუთვნება თანამედროვე პარტიტურების საუკეთესო ნიმუშებს, სადაც ნათლად და თვითმყოფად ელინდება XX საუკუნის მრავალი ტექნოლოგიური

სიახლე კომპოზიტორი გვერდს არ უვლის სიწორული პოლიფონიის და შრეთა კონტრაპუნქტის დრამატურგიის გამოყენებასაც. განსაკუთრებით აღვნიშნავთ ნასიძის შრეთა პოლიფონიის დრმა სპეციფიკურობას, რაც კომპოზიტორის პოლიფონიური აზროვნებითაა განპირობებული. ხოლო სპეციფიკურობა წერის პოლიფონიური ტექნიკის, როგორც წესი – კონტრასტული კონტრაპუნქტისა და შრეთა დრამატურგიის – ტრადიციული გაგების ორგანულ სინთეზში მდგომარეობს (მარუაშვილი, 2003).

ამ თვალსაზრისით, არანაკლებ საინტერესოა გ. ყანჭელის შემოქმედებაც კომპოზიტორის აზროვნება გამოირჩევა დიდი თვითშეფასებით, ორიგინალურობით, ტრადიციული ქართული მრავალხმიანობისა და თანამედროვე პოლიფონიისთვის დამახასიათებელი ფორმების (შრეთა პოლიფონია, კომპლემენტარულ-სიწორული კონტრაპუნქტი, მულტიფონია, მიკრო და მაკროპოლიფონია, კვაზი-პოლიფონია და სტერეოპოლიფონია) დრმა ცოდნით (მარუაშვილი, 1994).

ერთეული ტრადიციები ყანჭელის შემოქმედებაში თავისებურად ასახება ორკესტრის ფუნქციაში. კომპოზიტორი ხშირად ირჩევს ორკესტრის პოლიტემპრულ შემაღგენლობას. ტემპობის მდიდარი გამომსახველობითი შესაძლებლობებისადმი ინტერესმა განაპირობა ორკესტრის ინსტრუმენტარების ზრდა და, აქედან გამომდინარე, საორკესტრო შრეების პოლიფონიისადმი მიმართვა. შრეთა პოლიფონიის მაგალითები ხშირია კომპოზიტორის შემოქმედებაში.

მაგალითისთვის, მოვიყვანოთ მიმდინარე სიმფონიის პარტიტურის ერთ-ერთ ნაგებობას (პ. ც. 28; მაგ. 6). აქ ყანჭელი გვაძლევს სამი შრისაგან შემდგარ პოლიფონიურ ფაქტურას, რომლებიც ერთიანდებიან კომპლემენტარულად. ხაზგასახმელია ის ფაქტი, რომ კომპოზიტორი, როგორც წესი, იყენებს სამშრიან პოლიფონიას, შეიძლება იმიტომ, რომ ქართული ხალხური სიმღერისთვის სწორედ სამხმიანი ბუნებაა პრიორიტეტული. ამ შემთხვევაში, თითოეულ შრეს გააჩნია გარკვეული, წამყვანი ინტონაციური რეალიზაცია. ესენია: სიმედიანთა და ხის ჩასაბურთე საკრავთა შესრულებით ოსტინატური ფიგურაციები, რომლებსაც უერთდება ლითონის ჩასაბურთა რეალიზაციები, ასევე ოსტინატური განმეორებითი. თუმცა, არც ერთი მათგანი არ აღწევს დამოუკიდებელ მნიშვნელობას, მოკლებულნი არიან რელიეფურობას, საკმაოდ შეხლდუნულია ბგერითი შემადგენლობაც. თითოეული ფენა-შრე, შეიძლება განვიხილოთ, მხოლოდ როგორც ერთიანი ტემპრულ-პოლიფონიური ქსოვილის შემადგენელი ელემენტი. ამავე დროს, სახეზეა ამ შრეების ურთიერთკავშირები სახასიათო პარმიონიული შინაარსის საფუძველზე. მოყვანილ მაგალითში, ყოველ შრეში გაბატონებულია რიტმული ერთიანობის პრინციპი. თუმცა, იგრძნობა კომპოზიტორის სურვილი, გადალახოს რიტმის მონოტონურობა. ამას ყანჭელი აღწევს ტემპრების კონტრასტის მეშვეობით. სწორედ ეს თვისება – ტემპობის წამოწვევა კომპლემენტარულ-სიწორულ კონტრაპუნქტში პირველ პლანზე – არის კომპოზიტორის პოლიფონიური სტილის მთავარი მახასიათებელი.

ამდენად, როგორც ვრწმუნდებით, აშკარაა ყველა ის თავისებურება, რაც XX საუკუნის ერთ-ერთი წამყვანი პოლიფონიური პრინციპისათვის – კომპლემენტარულ-სიწორული კონტრაპუნქტისათვის და, ამავდროულად, ხალხური მრავალხმიანობისათვის არის დამახასიათებელი. თუმცა, პარტიტურის ფურცლებზე ჩვენ ვერ მოვიხივებთ გამომსახველობის ვერც ერთ კონკრეტულ ხერხს, რომელიც მიგვითითებს ფილკლორულ წყაროზე. ყანჭელი ნაკლებად ისწრაფვის იმიტაციური პოლიფონიური ფორმებისაკენ, რაც, ჩვენი აზრით, განპირობებულია კომპოზიტორის ერთეული აზროვნების სპეციფიკურობით: იმიტაცია ხომ ნაკლებად დამახასიათებელია ქართული ხალხური პოლიფონიისათვის.

როგორც ვხედავთ, ხალხური მრავალხმიანობის გარდასახვის პრინციპები ყანჭელის შემოქმედებაში თვისობრივად ახალი მიდგომებით ხასიათდება და ცალსახად ასახავს კომპოზიტორის მხატვრულ-ესთეტიკურ პოზიციას. სწორედ ამაზე მიუთითებს თავის წიგნში რ. წერწეშია, როდესაც

60-იანი წლების ქართველი კომპოზიტორების ფოლკლორთან ურთიერთობის საკითხის კვლევისას აღინიშნავს: „ეს – ფოლკლორთან გაშუალებული დამოკიდებულება, მისი ხედვა არა „შოგინდან“, არამედ გარკვეული დისტანციიდან, განსხვავებით ფოლკლორთან უშუალო დამოკიდებულებისაგან, როცა ხალხურის კომპოზიტორული გარდასახვის მოუხედავად, ფოლკლორული მონაწილეობის მხატვრული იდეის ქმნალობაში“ (წერუშია, 2005: 170).

კომპოზიტორი ფოლკლორის პრობლემის ანალიზისას, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ქართული საკომპოზიტორო აზროვნების კატეგორიის პოლიფონური ბუნება, რაც, ბევრი ქართველი მკვლევრის აზრით, ქართველი კაცის იმანენტურ თვისებას წარმოადგენს. „კომპოზიტორი-ფოლკლორის“ სისტემის ყველა ადრე განხილული ასპექტი სწორედ ამას ადასტურებს ამ კონტექსტში განიხილებოდა კომპოზიტორის მიდგომა პირველწაროს მასალისადმი. თანაც, თვით მიდგომა განხორციელების ორი განსხვავებული მიმართულებით ხასიათდება:

1. „რას“ იყენებს კომპოზიტორი (ინტონაციას, რიტმულ საცქევეს, პარმიონის ელემენტს, მასალის გადმოცემის ტიპს, ჟანრს, შესრულების მანერას და სხვ.);
2. „როგორ“ იყენებს (პირდაპირ, ირიბად, შეგნებულად, გაუცნობიერებლად, განზოგადებულად, ტრანსფორმირებულად და სხვ.).

აღინიშნული მიმართულებების გამოვლენის მაგალითები არაერთხელ გამხდარა ქართველი მუსიკისმოდენების კვლევის ობიექტი, რადგანაც წარმოადგენს საერთო შემადგენელს იმ კატეგორიისა, რომელიც ქართველი კომპოზიტორების პოლიფონურ აზროვნებას უკავშირდება. პოლიფონური აზროვნების გამოვლენება გამოირჩევა ფუნქციონირების უსახელო ამპლიტუდით და, ხშირად, ხასიათდება მოულოდნელი შედეგით. მოვიყვანო მხოლოდ ორ, რადიკალურად განსხვავებულ მაგალითს.

პირველი აღმოვაჩინეთ ნ. გულიაშვილის პოლიფონიური ციკლის – 24 პრელუდია და ფუგა – ანალიზისას. კომპოზიტორმა როგანუღად აითვისა ხალხური სასიმღერო ტრადიციები, პოლიფონური მრავალხმიანობის სპეციფიკურობა, ხალხური სიმღერის ჟანრული მახასიათებლები, მისი კოდო-პარამონიული კანონზომიერებები. ამიტომაც, რომ პოლიფონიური ციკლი გაუღწიოდა წმინდა ქართული ინტონაციებით, აკორდით, კადანსებით.

ეს არის ქართული ხალხური აზროვნების გამოხატვის არაორდინარული მაგალითი, რომელიც გამოვლინდა ისეთ კონსერვატულ ჟანრში, როგორიცაა ფუგა. მხედველობაში გვაქვს რამოდენიმე ფუგის (VI, X, XX, XXIII) ექსპოზიციების ტონალური გვეგმა, სადაც, ტონიკა-დომინანტური მიხრილობის კოლოების გარდა, კომპოზიტორი იძლევა თემის დამატებით გატარებას სუბდომინანტურ ტონალობებში. ექსპოზიციების ტონალური გვეგმა, რომელიც დგინდება მხოლოდ დროში განვითარების შედეგად, გულისშემლის ფუგებში (ცერტიკალში) ქართული პარმიონისთვის მეტად დამახასიათებელ აკორდებს ეყრდნობა: ეკარტ-ეინტაკორდს, სეკუნდაკორდს და ა. შ., რაც დაკავშირებულია დროის ფენომენის ხლებურ გააზრებასთან ხალხური ტრადიციის კონტექსტში.

მეორე მაგალითი რადიკალურად განსხვავდება წინასაგან, მაგრამ ისიც ქართველი კომპოზიტორების პოლიფონური აზროვნების პრიორიტეტს ადასტურებს ახალგაზრდა კომპოზიტორმა გ. ჯაბაშვილმა შექმნა ნაწარმოები სახელწოდებით „პოლიფონიური დექსები“. ნაწარმოები დაწერილია ოთხი სოლესტი-ჰითხეგლისათვის და მასში გამოყენებულია პოლიფონიური მუსიკის ისეთი კონსერვატულ, და აკადემიურ ჟანრებში, როგორიცაა პრელუდია, ქორალი, პასაკალია და ფუგა. ამავე დროს, ნაწარმოები პირობითი მუსიკალური დამწერლობის მაგალითს წარმოადგენს. აქ საერთოდ შეუძლებელია სიტყვა „პორტრეტი“ ხსარება, ვინაიდან არანაირ ნერტებს პარტიტურაში ადგენილ არ აქვს. არ გვხვდება რიტმის, მეტრის აღნიშვნული რემარკები, აბსოლუტურად პირობითია ტაქტური სისტემის ორგანიზაცია. მოხდა მუსიკის იზოლაცია მუსიკისაგან.

ფუგის ანალიზი შედეგად არწმუნებს, რომ კომპოზიტორის მიერ ფუგის ჯანრის არჩევა, უდაოდ, არა შემთხვევითი, არამედ გაბეჭდილი განზრახვა იყო. აკადემიური მუსიკალური ფორმის კანონები და თვით მუსიკის აზარსებობა – ძნელად წარმოსადგენი სინთეზია. აგრძელებს რა უძველესი ჯანრის ტრადიციებს, „პოლიფონიური ლექსების“ ავტორი ინარჩუნებს ფუგის ტრადიციული ფორმის ყველა ელემენტსა და მათ ადგილმდებარეობას. ფუგა ოთხხმიანია (ოთხი მკითხველი-სოლისტი), ფუგის თემა – პოეტური ტექსტის სტრიქონია, ექსპოზიციაში თემა ტარდება ოთხჯერ საფეხურობრივ ადმაგლობის პრინციპით (ბანი, ტენორი, ალტი, სოპრანო). არის სტრიქონი, რომელიც დაპირისპირების როლს ასრულებს და, ვინაიდან ექსპოზიციაში იგი უცვლელია, დაპირისპირებაც შეაგუებულია. არის ინტერმედიები. მთელი ფუგა სამწლიანი ადნაგობისაა. შუა, განვითარებად მონაკვეთში, არტიკულაციური ეფექტების როლი და საერთო დინამიკა იზრდება, სულ უფრო ხაზგასმულია არა სიტყვის, არამედ ბგერის მნიშვნელობა (ქვერადობით, სონორულობით „ტეობა“), აქვე პუანტილისტურ ტექნიკაზე აგებული სტრუქტურა გვეხდება. რეპრიზაში თემა ტარდება სამჯერ, საერთო დინამიკა ნელ-ნელა იკლებს (მაგ. 7).

ანალიზი გვარწმუნებს, რომ შექმნილი ნაწარმოები მუსიკალური შემოქმედების ნაყოფია. მაგრამ, ფაქტობრივად, პოლიფონიური აზროვნების გამოხატვა ამ ნაწარმოებში ხდება მეტად ორიგინალურად – არა მუსიკალური, არამედ წმინდა სამეტყველო ინტონაციის მეშვეობით. ტექსტის, სიტყვის, სამეტყველო ბგერის მიმართ დამოკიდებულება – მუსიკალური ფრაზის, მოტივის, მუსიკალური ბგერის მიმართ ჩვეული დამოკიდებულების იდენტურია. კომპოზიტორი ცდილობს, ბგერა, როგორც პოეტური ტექსტის საფუძველი, თავისი მნიშვნელობით, მუსიკალურ ბგერას გაუთანაბროს. მას პოეტურ ტექსტში „ქმისის“ სწორედ მუსიკალური კეთილხმოვანება, მისთვის პოეტური სიტყვა მუსიკალური მოვლენის ადექვატურია.

ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელი „ნოტაციის“ პირობითობა, იმპროვიზაცია – თამაში, სიმბოლიკის მრავალმნიშვნელობა, სონორული და ვიზუალური რიგების ასეზნანტურობა, ასოციაციების თავისუფლება და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, – პოლიფონიურობის ახლებური გაგება, ცალსახად მიგვიბრუნებს „პოლიფონიური ლექსების“ პროტოტიპზე, რომელიც ზოგადად ქართული ხალხური აზროვნებისა და ტრადიციების წიაღში უნდა ვეძებოთ (მარუაშვილი, 2003).

ბოლო მაგალითი, ისევე როგორც სხვა მრავალი, გვიჩვენებს ქართველი კომპოზიტორების თვითმყოფად მიდგომას, ერთი მხრივ, XX საუკუნის მნიშვნელოვანი მოვლენებისადმი, მეორე მხრივ კი – ქართული ხალხური მრავალხმიანობისადმი, რაც იძლევა ახალი პოლიფონიური აზროვნების და ორიგინალური სტილური გადაწყვეტის შესაძლებლობას.

დამოწმებული ლიტერატურა

მარუაშვილი, ლელია. (2003). „ს. ნახიძის პოლიფონიური აზროვნების შესახებ“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. გვ. 38-46. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

მარუაშვილი, ლელია. (2003). „ნოვაციურობა როგორც ფუგის ჯანრული განახლების საფუძველი“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. გვ. 50-64. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

მარუაშვილი, ლელია. (1994). „პოლიფონიური ფორმების ტაბოლოგური ნიშნების შესახებ გ. ჯანელიძის შემოქმედებაში“. კრებულში: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. გვ. 279-291. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ჩხიკვაძე გრიგოლ. (1957). „ხალხური სიმღერა“. წიგნში: *ქართული მუსიკალური კულტურა*. მოსკოვი

წურწუშია, რუსუდანი. (2005). *მეოცე საუკუნის ქართული მუსიკა: თეოთმყოფადობა და ღირებულებებითი ორიენ-
ტაციები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

აუდიომაგალითები

აუდიომაგალითი 1. ს. ცინცაძე. მესუთუ კვარტეტი, I ნაწილი (1962)

აუდიომაგალითი 2. ს. ნახიძე, კამერული სიმფონია (1973)

აუდიომაგალითი 3. ხევსურული სიმღერა *შაუ ღელსა*

აუდიომაგალითი 4 ა) ს. ნახიძე, კამერული სიმფონია (1973)

აუდიომაგალითი 4 ბ) ს. ნახიძე, სიმფონია *Passione*

აუდიომაგალითი 5. ს. ნახიძე, *საფორტეპიანო ტრიო* (1958)

აუდიომაგალითი 6. გ. ყანელი მესუთუ სიმფონია (პ. ც. 28)

აუდიომაგალითი 7. ე. ჭაბაშვილი, *პოლიფონიური ლექსები*, ფუტა

REFRACTION OF GEORGIAN FOLK POLYPHONY IN PROFESSIONAL MUSIC

The interrelationship between folk and professional music is of special significance since folk music has always provided fertile ground nurturing the formation of a national identity. It is evident that the interconnection between the two acquires a special interest when folk music is characterized by a high level of development and a wide genre-stylistic range. From this viewpoint Georgia is a unique country, as its musical folklore is truly poly-lingual and in its best specimens achieves a level of perfection where professional creative mastery is present.

The principles of folk polyphony are refracted in the music of Georgian classics multifariously and consistently; I shall try to analyze the stylistic aspects of the transformation of folk polyphony in those works of Georgian composers, which took shape and evolved in the beginning the 1960s.

If in the works of founders of Georgian classical music folklore was used as a basic and real artistic-intonational reference point, beginning from the 1960s the transformation of folklore as a primary source undergoes qualitative alteration and as a rule is used in an indirect form.

Examples of the evolutionary process mentioned above are quite numerous in the works of different composers belonging to the Georgian professional school.

In order to fully understand this complex process we may refer to Sulkhan Tsintsadze's creative work. The polyphonic order of the composer's thinking is revealed consistently and purposefully beginning from his earliest opuses. However it should be noted that this process has travelled a complicated road in finding the creative style of the composer. In the earlier quartets and quartet miniatures the composer cites the intonations characteristic of the primary source. The author's approach is to attempt to render the pure vocal intonation in the instrumentation, namely, in the quartet sound. In the quartets of the 60s and 70s the composer draws the listener's attention only to the initial intonation of the folk specimen. For the composer the Georgian song is not only the bearer of a certain idea but also something that generates the thematic material, the primary intonational nucleus, which is perceived as the main dramatic element of the musical piece. Further development is wholly associated with the composer's creative idea. Such is the main theme of the first part of quartet 5, its primary source being the lyrical-amorous song "Shavo Mertskhalo" ("Black Swallow") (ex. 1).

In Sulkhan Nasidze's works the approach to the primary folk source is different: it already begins in his chamber symphony. The prototype of the intonational model of the work must be looked for in the archaic strata of Georgian two-part singing. For the sake of analysis I will present a two-part theme of the main part, which, in my opinion, is based on the specific two-part form of the heterophonic type (ex. 2).

Here the division into phrases and the descending specificity of intonation is quite clear, of great interest is the type of two-part form per se, which creates the dissonance movement of the lower voices from the unison, in most cases in the minor second merged in the vertical. The Khevsurian song *Shavs Ludsa* (*Black Beer*) may be considered the prototype of this example - it is a very rare specimen of Khevsurian two-part singing. This is what Grigol Chkhikvadze, one of the founders of Georgian folkloristics, writes, "The Song *Shavs Ludsa* is more a random blending of two disconnected sounds, than the type of a two-part form, that has already taken

shape. By its structure it does not belong to any type of Georgian folk two-part mode" (ex. 3).

A decade later such a "rough" two-part form was used by the composer as the basis for another symphony – *Passione*. The analogies are so evident that we do not need to dwell on the specific features of the two-part intonation used in the symphony. I shall only note that here, too, as in the chamber symphony, the tragic variations dominate and the conflict between light and darkness, human and inhuman, characteristic of Nasidze, are present (ex. 4).

Gia Kancheli's works are often based on the deepest layers of Georgian polyphony and the features characteristic of archaic folk or old professional music and transformed in the light of modern perception. For instance, the texture of the fourth symphony seems to be "growing" from the interrelations between the vertical and horizontal characteristics of old Georgian hymns. In this case it is impossible to speak about direct analogues, but the free variants of the middle voice, the motion with parallel intervals, the orderly secondal movements of the bass part, the dissonant linking of the chords – all these do arouse associations with Georgian hymns and the musical vocabulary characteristic of them.

We should also mention the specific character of the creative thinking of Georgian composers, which, quite understandably, are characterized by different approaches, diversified methods of the use of functional harmony, different dynamics, although the common features should also be noticed: they are all expressed by the priority of the polyphonic thinking of Georgian composers.

S. Tsintadze's polyphonic thinking was expressed consistently and purposefully beginning from his earlier opuses. He was equally attracted by both the imitative and non-imitative techniques of writing. He made extensive use of polyphonic forms, but even when the work was not based on a polyphonic genre or form, the main principle of the development of the material was always purely polyphonic in its essence, was always purely polyphonic in spite of its position in the form. The composer strives for the maximum individualization of the melodic lines, which, on its part creates a contrast between the voices. We should remember that a similar organization of the material is an immanent trait of Gurian polyphony: the composer himself admitted this, "The source of my polyphony is the Gurian song. I am fascinated by the independent sounding of each voice and at the same time their amazing harmony. It was this phenomenon that gave the strongest stimulus to my quartet style". Therefore, the texture of S. Tsintsadze's quartets, as with a great number of West Georgian polyphonic songs, is mainly of a homophonic-polyphonic structure. It means the creation of the form like homophonic works and at the same time the melodic texture abounds in the methods characteristic of the polyphonic style.

S. Nasidze transformed the principles of folk contrasting polyphony in a different manner. In my opinion, these links are evident in the form of the texture, the most characteristic in the composer's works – contrasting counterpoint. The first example of contrasting counterpoint belongs to the earlier period of his creative activities and is based on the traditions of the polyphonic thinking of Eastern Georgia.

The beginning of the piano trio (1958) is a polyphonic agreement of three layers, where the piano part plays the role of a harmonic basis, replacing the bass part, and the higher two layers develop in a dialogical manner. In this example the interrelation between the counterpoint parts is of a variation character, which is why the absence of a clear thematic contrast forms an analogy to the heterophonic-type polyphony, although the basis of the texture is still dialogue (ex. 5).

The discussed example is stylistically close to some polyphonic songs from Eastern Georgia. We can say that Nasidze tries to maintain the traditional three-part texture, but deepens the contrast between the participating parts.

It should be noted that the inclination to contrast-based counterpoint is characteristic of Nasidze's creative activities at a later period as well, becoming a significant feature of his style. In the scores, at the expense of introducing the movable sonorous tutti and other elements of polyphony, in spite of the complication of the counterpoint technique of writing, for S. Nasidze the specific features of counterpoint thinking still remain traditional. Its sources are in folk polyphony.

Modern composers face new perspectives and considerable difficulties when they try to adjust the achievements of the twentieth century, specific methods of form creation and quite new types of polyphonic texture to the traditional principles, namely, to those of folk mentality.

It is in this context that the polyphonic thinking of the works of the last period of Nasidze's creative activities is connected with; on the one hand it is characterized by the centuries-old laws of the polyphonic technique of writing and on the other – a complex interrelation between the modern musical-stylistic, technological and other methods of composition writing. Nasidze's last symphonies are among the best specimens of modern scores, where numerous technological innovations of our epoch are expressed in a clear and original manner. Nasidze never avoids using sonorous polyphony and the drama of the counterpoint of the strata. Particular mention should be made of a strong specific character of Nasidze's polyphony of sound layers, which is conditioned by the composer's polyphonic thinking. As a rule, this specificity is formed by the methods of polyphonic technique by the organic synthesis of the traditional understanding of the contrasting counterpoint and the dramatic interaction of the contrasting layers.

No less characteristic are Kancheli's works. The composer's creative thinking is distinguished by originality, deep knowledge of traditional Georgian polyphony and the texture forms characteristic of modern polyphony. Among various compositional techniques, Kancheli uses the polyphony of the sound layers, complementary-sonorous counterpoint, multiphony, micro and macro polyphony, quasipolyphony and stereopolyphony (Maruashvili, 1994).

National traditions are reflected in an original manner in the function of the orchestra. Kancheli often uses polytimbre orchestra colors. A great interest in the rich expressive possibilities of the timbre resulted in an increase in the number of instruments in the orchestra, hence a frequent use of the orchestral layers of polyphony. Examples of the polyphony of strata (layers) occur quite often in the composer's creations. In Kancheli's symphonies the following forms of the layer polyphony occur: contrasting and homogeneous, polyphony of the layers and homophonic lines, rhythmic lines, polyphony of separate sounds, stereopolyphony of the layers.

As an example I will present one of the structures (p. ts. 28; ex. 6) of the score of the fifth symphony). Here Kancheli creates the polyphonic structure consisting of their layers united in a complementary manner. We should also emphasize the fact that Kancheli, as a rule, uses three-layer polyphony, maybe because it is three-part polyphony that is a priority in Georgian folk songs. In this case every layer has its clearly defined leading intonational beginning phrase. Each layer, or stratum may be viewed as a constituent element of a single timbre-polyphonic texture. At the same time the interrelations between these layers on the basis of the characteristic harmonic content are also present. In the quoted example the principle of rhythmic unity dominates, although the composer's wish to overpower, to overcome the monotony of the rhythm is also felt. Kancheli achieves it by means of timbre contrasts. It is this quality – bringing the timbre to the foreground in complementary-sonorous counterpoint – that is a basic characteristic feature of the composer's polyphonic style.

Thus, as we can see, all the distinctive features of one of the leading twentieth-century polyphonic

principles – complementary-sonorous polyphony, is quite close to the features of traditional Georgian polyphony. At the same time, on the score pages we cannot find any concrete expressive methods referring to the folk source. Kancheli is not very keen on imitative polyphonic forms, which, in my opinion, is conditioned by the specific character of the composer's national mentality: imitation is not very characteristic of Georgian folk polyphony.

The principles of folk polyphony in Kancheli's creative work are characterized by qualitatively innovative approaches, clearly indicating the author's artistic-aesthetic position. It is this issue that Rusudan Tsurtsumia dwells on in her research into the relationship of the Georgian composers of the sixties with folklore; she notes that "this is an indirect relationship with folklore, the view not from 'the inside', but from a certain distance" (Tsurtsumia, 2005: 170).

When analyzing the composer-folklore problem, I often referred to the category of the composer thinking, and every time I naturally focused my attention on its polyphonic nature, which, as many scholars think, is an immanent feature of Georgian artistic thinking.

All the above-discussed aspects of the composer-folklore system are indicative of this very idea. It was within this context that the composer's approach to the material of the original source was discussed, besides, the approach *per se* is characterized by two different directions:

1. "What" is the composer using (intonation, rhythmic movement, element of harmony, the type of representing the material, genre, manner of performance and so on);
2. "How" he/she uses them (directly, indirectly, consciously, unconsciously, generally, in a transformed form and so on).

Exposure of these tendencies in the works of Georgian composers has been one of the central aims of the analyses in the works of Georgian musicologists. Polyphonic thinking by itself is a very multifaceted phenomenon and has radically different forms of realization. I will cite only two examples, radically different from each other.

I have discovered the first one when analyzing N. Gudiashvili's polyphonic cycle "24 Preludes and Fugues". The composer mastered folk singing traditions, the specific character of polyphonic multipart singing, the genre belonging to folk songs and their mode-harmonic regularities in an original manner. That is why his polyphonic cycle is saturated with purely Georgian intonations, chords, cadences.

But this time I will present quite a different, unusual manifestation of Georgian folk thinking, which occurred in such a conservative genre as a fugue. Here I mean the tone plan of the exposition of some fugues (VI, X, XX, XXIII), where besides keeping to the modes of tonic-dominant inclination, the composer resorts to additional appearance of the theme in the subdominant keys. In this way, the tonic plan, which is determined only as a result of its developing through time in Gudiashvili's fugues, in the vertical is based on the chords very characteristic of Georgian harmony: fourth-fifth chords, second chord and so on, and this is connected with the new interpretation of the time phenomenon in the context of the folk tradition.

The second example is radically different from the first one, but again proves the priority of the polyphonic mentality of Georgian composers. The young composer E. Chabashvili created a work called "Polyphonic Verses". It is composed for four soloist-elocutionists, in it the author uses such conservative and academic genres of polyphonic music as a prelude, choral, passacaglia and fugue. At the same time it is a specimen of very unconditional musical writing. Here the word "notating" cannot be used, as there is no notation in the score. There are no directions denoting rhythm or metre, the organization of the measure is absolutely arbitrary. What occurred is isolation of music from music.

The analysis of the fugue makes it clear that the work is still a result of a creative musical process. But in this work the polyphonic thinking is expressed in an original manner, not musically, but purely by means of the lyrics and the speech intonation. The theme (a poetic line) appears four times, starting in the bass and finishing in the soprano, and these are all necessary structural elements of the fugue. Although executed without conditional music elements, with the use of poetic text and intonation, the piece is perceived as a musical (polyphonic) form. It is musical harmony that she "hears" in the poetic text, for her the poetic word is identical with a musical phenomenon.

The conditionality of the "notation", characteristic of the work, improvisation-play, polysemy of the symbols, the non-semantic character of sonorous and visual orders, freedom of fixed associations, and what is the most important – the new understanding of the phenomenon of polyphony clearly refers to the prototypes of "Polyphonic Verses", which can be found in the depths of the common Georgian polyphonic folk mentality and traditions.

The last example, like many others, illustrates the original approach of Georgian composers to the important phenomena of the twentieth century on the one hand, and on the other hand – to Georgian folk polyphony. This provides the ground to speak about the original stylistic solutions and new ways of polyphonic thinking.

References

- Chkhikvadze, Grigol. (1957). "Kartuli simghera" ("Georgian Song"). In: *Georgian Musical Culture*. Moscow
- Maruashvili, Leila. (1994). "Polipioniuri pormebris tipologiuri nishnebis shesakheb g. kanchelis shemokmedebashi" ("On typological elements of polyphonic forms in works of Kancheli"). In: *Musikismtsodneobis sakitkhebi (Problems of Musicology)*. P. 279-291. Tbilisi: Tbilisi State Conservatory
- Maruashvili, Leila. (2003). "S. nasidzis polipioniuri azrovnebis shesakheb" ("On polyphonic thinking of S. Nasidze"). In: *Musikismtsodneobis sakitkhebi (Problems of Musicology)*. P. 38-46. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire
- Maruashvili, Leila. (2003). "Novatoroba rogorc pugis janruli ganakhlebis sapudzveli" ("Originality as the Foundation for the Renewal of the Genre of the Fugue"). In: *Musikismtsodneobis sakitkhebi (Problems of Musicology)*. P. 50-64. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire
- Tsursumia, Rusudan. (2005). *Meotse saukunis kartuli musika: Tvitmkopadoba da ghirebulebiti orientatsiebi (Georgian Music of the 20th Century: Individuality and value orientation)*. Tbilisi: Tbilisi State Conservatoire

Audio Examples

- Audio example 1. S. Tsintsadze. Quartet 5, I mov. (1962)
- Audio example 2. S. Nasidze, Chamber Symphony (1973)
- Audio example 3. The Khevsurian song *Shavs Ludsa (Black Beer)*
- Audio example 4 a) S. Nasidze, Chamber Symphony (1973)

Audio example 4 b) S. Nasidze, Symphony – *Passione*

Audio example 5. S. Nasidze, Piano Trio (1958)

Audio example 6. G. Qancheli, Fifth Symphony (p.ts.28)

Audio example 7. E. Chabashvili. *Polyphonic Verses*, Fuga

Translated by *Liana Gabechava*

მაგალითი 1. ს. ცინცაძე. მეხუთე კვარტეტი, I ნაწილი (1962)
Example 1. S. Tsintsadze. Quartet 5, 1 mov. (1962)

Andante molto (♩ = 66)

The musical score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). It is in 3/4 time and marked 'Andante molto' with a tempo of 66 quarter notes per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a first ending bracket labeled '1' and concludes with a piano (p) dynamic and a 'Presto' marking, indicating a change in tempo for the next section.

მაგალითი 2. ს. ნასიძე, კამერული სიმფონია (1973)

Example 2. S. Nasidze, Chamber Symphony (1973)



მაგალითი 3. ხევსურული სიმღერა შავ ღოღსა

Example 3. The Khevsurian song *Shav Ludsa* (Black Beer)



მაგალითი 4. ა) ს. ნასიძე, კამერული სიმფონია (1973); ბ) ს. ნასიძე, სიმფონია *Passione*

Example 4. a) S. Nasidze, Chamber Symphony (1973); b) S. Nasidze, Symphony – *Passione*

ა)



ბ)

Arpa *p* *Cresc.*

Pno *p*

Caro *p* *Cresc.*

მაგალითი 5. ს. ნასიძე, საფორტეპიანო ტრიო (1958)

Example 5. S. Nasidze, Piano Trio (1958)

Violino *Andante* *p*

Viola *p*

Piano *f* *p*

Violino *Andante* *p*

Viola *p*

Piano *f* *p*

მაგალითი 6. გ. ყანჭელი მეხუთე სიმფონია (პ. 28)
Example 6. G. Qancheli, Fifth Symphony (p. 28)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Fl., Ob., Cl., Fag.) and brass section (Cor., Truba, Tromb., Tuba) are in the upper staves. The percussion section (T-p, Cassa) is below them. The keyboard section (Arpa I, Arpa II, P-f) is in the lower staves. The string section (Archi) is at the bottom. The score is written in G major and 2/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the woodwinds and strings. The brass section has more sustained, rhythmic parts. The piano part has a prominent, rhythmic bass line. The string section plays a dense, textured pattern of sixteenth notes.

Example 7. E. Chabashvili. *Polyphonic Verses*, Fuga

उपदेस - व

Moderation

I				
II				
III	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»
IV	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»	«Հանրային կապակցի Գերհատկություն»

I	տնտեսական հիմնական մեծ	Երևան, Երևան	Երևանի հայրենական	տնտեսական հիմնական մեծ
II	Երևանի հայրենական հայրենական	Երևան, Երևան	Երևանի հայրենական	Երևանի հայրենական
III	Երևանի հայրենական հայրենական	Երևան, Երևան	Երևանի հայրենական	Երևանի հայրենական
IV	Երևանի հայրենական հայրենական	Երևան, Երևան	Երևանի հայրենական	Երևանի հայրենական

I	Համայնքի նախագահ	Համայնքի ղեկավար - ղեկավար - ղեկավար	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր
II	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր
III	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր
IV	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր	Համայնքի պատգամավոր

[illegible]

Համար		Համար	Համար
1	Համար	Համար	Համար
2	Համար	Համար	Համար
3	Համար	Համար	Համար
4	Համար	Համար	Համար
5	Համար	Համար	Համար
6	Համար	Համար	Համար
7	Համար	Համար	Համար
8	Համար	Համար	Համար
9	Համար	Համար	Համար
10	Համար	Համար	Համար

[illegible]

	պարզիչի-ի պարզիչի ...	սխառ
1			պարզիչի ... CTRC
2	Բարձրագույն պարզիչի	Հայ- Բարձրագույն պարզիչի Կոմիտեի Կենտրոնը	Հայ- պարզիչի ... CTRC
3	Պարզիչի Կոմիտեի	Կոմիտե	պարզիչի ... CTRC
4	Պարզիչի ...	պարզիչի ...	CTRAC

		ქრონიკა	გვ. 20
1	ბ		გაგანიდან . . .
2		გაგანიდან გადმოღებული გაგანიდან გადმოღებული და გაგანიდან გადმოღებული	გაგანიდან გადმოღებული . . .
3		გაგანიდან გადმოღებული და გაგანიდან გადმოღებული	გაგანიდან გადმოღებული . . .

				բոս ք բոս ու ք իմ		af		բոս
I	կէտեմ... ցանկացեմ...	էթո		ցանկ կացց				էթո
II		էթո	էթո	ցանկ կացց				էթո
III	կէտեմ... ցանկացեմ...		էթո	ցանկ կացց				էթո
IV		ցանկ կացց	էթո					էթո

ავტორების შესახებ
(კრებულში მათი განთავსების მიხედვით)

CONTRIBUTORS
(In the order of appearance in the volume)

იოსებ ჯორდანია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მელბურნის უნივერსიტეტის საპატიო შეცნიერ თანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

Joseph Jordania, Ph.D, Doctor Musicology, Honorary Fellow of Melbourne Conservatorium of Music University of Melbourne (Australia, Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: josephjordania@yahoo.com.au

მუნირ ნურეტინ ბეკენი, ფილოსოფიის დოქტორი ეთნომუსიკოლოგიაში, შემსრულებელი უღზე მკვლევარი და კომპოზიტორი (აშშ)

Münir Nurettin Beken, Ph.D in Ethnomusicology, *Ud virtuoso*, scholar and Composer (USA)

ელ. ფოსტა/E-mail: mbeken@ucla.edu

ნინო ციციშვილი, ფილოსოფიის დოქტორი ეთნომუსიკოლოგიაში, მელბურნის მონაშის უნივერსიტეტის შეცნიერ თანამშრომელი (ავსტრალია, საქართველო)

Nino Tsitsishvili, Ph.D, Adjunct Research Fellow at the School of Music/Conservatorium at Monash University (Australia, Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: ninotsitsi@yahoo.com.au

მაიკლ ტენზერი, კომპოზიტორი, შემსრულებელი, კანადელ ბალის მუსიკის შესწავლისა და სხვა კვლევითი პროექტების ავტორი (კანადა)

Michael Tenzer, Composer, Performer, and Author of Scholarship on Balinese Music and Other Topics (Canada)

ელ. ფოსტა/E-mail: michael.tenzer@ubc.ca

იუ-ხსიუ ლუ, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ტაიპეის სუუჩოუს უნივერსიტეტის ეთნომუსიკოლოგიის პროფესორი (ტაივანი)

Yu-Hsiu Lu, Doctor of Musicology, Professor of ethnomusicology of Soochow University, Taipei (Taiwan)

ელ. ფოსტა/E-mail: madobus@gmail.com

მარინა კავთარაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის ისტორიის მმართველების ხელმძღვანელი (საქართველო)

Marina Kavtaradze, Doctor of Arts, Head of the Department of Music History at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: mkavtaradze@gmail.com

ეკატერინე ბუჩუკური, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის ადმინისტრაციის ხელმძღვანელი (საქართველო)

Ekaterine Buchukuri, Doctor of Musicology, Head of the Administration of Tbilisi State Opera and Ballet Theatre (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: buchukuri@opera.ge

რიე კოჩი, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი, მუსიკის პედაგოგი (იაპონია)

Rie Kōchi, MA in Ethnomusicology, Music Educator (Japan)

ელ. ფოსტა/E-mail: kochi.rie@pref.hokkaido.lg.jp

ალა სოკოლოვა, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი და ტრადიციული ინსტრუმენტული მუსიკის სპეციალისტი, ადიღეს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ინსტიტუტის სრული პროფესორი (რუსეთი, ადიღეს რესპუბლიკა)

Alla Sokolova, Ph.D in Ethnomusicology, specialist of Traditional Instrumental Music, Professor at the Institute of Arts of Adyghean State University (Russia, Republic of Adigheia)

ელ. ფოსტა/E-mail: allasok@gala.net

ნატალია ზუმბაძე, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სა-

Natalia Zumbadze, Doctor of Musicology, Head of the Georgian

ხელშეწოვით კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: nato_zumbadze@yahoo.com

ქეთევან მათიაშვილი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების ლაბორატორიის ხელმძღვანელი (საქართველო)

Ketevan Matiasvili, Head of the Georgian Folk Music Laboratory of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: ketimatiasvili@rambler.ru

მაია გელაშვილი, ეთნომუსიკოლოგი (საქართველო)

Maia Gelashvili, Ethnomusicologist (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: gelashvili_maiko@yahoo.com

მაკა ხარძიანი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ეთნომუსიკოლოგი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხანანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის თანამშრომელი (საქართველო)

Maka Khardziani, Doctor of Musicology, Ethnomusicologist, Specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: maka_khardziani@yahoo.com

მანანა შილაკაძე, კონოლოგი, ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი (საქართველო)

Manana Shilakadze, Ethnologist, Doctor of Historical Sciences, Professor (Georgia)

ჯანა პარტლასი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ესტონეთის მუსიკისა და თეატრის აკადემიის ასოცირებული პროფესორი (ესტონეთი)

Janna Pärtlas, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Estonian Academy of Music and Theatre (Estonia)

ელ. ფოსტა/E-mail: zhanna@ema.edu.ee

თამაზ გაბიზონია, მუსიკოლოგიის დოქტორი, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხანანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრის თანამშრომელი

Tamaz Gabisonia, Doctor of Musicology, Associate Professor of the Ilia State University, Specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: tamazgabisonia@yahoo.com

ჯერალდ ფლორიან მესნერი, ფილოსოფიის დოქტორი ეთნომუსიკოლოგიაში (ავსტრალია)

Gerald Florian Messner, Ph.D, Ethnomusicologist (Australia)

ელ. ფოსტა/E-mail: gelfom@gmail.com

დავით შუღლიაშვილი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების მიმართულების ხელმძღვანელი (საქართველო)

Davit Shughliashvili, Doctor of Musicology, Specialist at the Georgian Folk Music Department of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: dtrix@mail.ru

ელენა იოვანოვიჩი, ეთნომუსიკოლოგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ბელგრადის მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის უცხოეთ-თანამშრომელი (საქართველო)

Jelena Jovanovic, Ethnomusicologist, Doctor of Arts, Research Assistant at the Institute of Musicology in Belgrade (Serbia)

ელ. ფოსტა/E-mail: Jelena.Jovanovic@music.sanu.ac.rs

სიმხა არომი, დოქტორი, პარიზის სამეცნიერო კვლევის ეროვნული ცენტრის საპატიო დირექტორი (საფრანგეთი)

Simha Arom, Dr., Emeritus Research Director at the Paris National Centre for Scientific Research (CNRS) (France)

ელ. ფოსტა/E-mail: simha.arom@gmail.com

პოლო ვალეხო, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი, კომპოზიტორი და პედაგოგი (ესპანეთი)

Polo Vallejo, Doctor in Ethnomusicology, Composer and Pedagogue (Spain)

ელ. ფოსტა/E-mail: polovallejo@gmail.com

ანდრეა კუზმიჩი, ფილოლოგიის დოქტორი ეთნომუსიკოლოგიაში (კანადა)

Andrea Kuzmich, Ph.D in Ethnomusicology (Canada)

ელ. ფოსტა/E-mail: singinkuz@gmail.com

დაივა რაჩუნაიტე-ვიჩინიენე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ლიტვის მუსიკალური აკადემიის ეთნომუსიკოლოგიის კათედრის გამგე და დოცენტი (ლიტვა)

Daiva Račūnaitė-Vičienė, Doctor of Arts, Associate Professor and Head of the Department of Ethnomusicology at the Academy of Music (Lithuania)

ელ. ფოსტა/E-mail: daivavy@lmta.lt

მიხაილ ლობანოვი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, რუსეთის სახელმწიფო პედაგოგიური უნივერსიტეტის პროფესორი, რუსეთის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერ თანამშრომელი (რუსეთი)

Mikhail Lobanov, Doctor of Arts, Professor at Herzen State Pedagogical University of Russia, Leading Scientific Worker at the Russian Institute of History of Arts (Russia)

ელ. ფოსტა/E-mail: malobanov@yandex.ru

ანა პიოტროვსკა, ფილოლოგიის დოქტორი მუსიკოლოგიაში, იაგელონიანის უნივერსიტეტის მუსიკოლოგიის ინსტიტუტის მუსიკის თეორიისა და ანთროპოლოგიის კათედრის ასოცირებული პროფესორი (პოლონეთი)

Anna Piotrowska, Ph.D, Associate Professor at the Chair of Theory and Anthropology of Music at the Institute of Musicology of the Jagiellonian University (Poland)

ელ. ფოსტა/E-mail: agpiotrowska@interia.pl

ნინო რაზმაძე, ეთნომუსიკოლოგიის მაგისტრი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმალობის კლექტის ხარტამიასის ცენტრის თანამშრომელი (საქართველო)

Nino Razmadze, M.A. in Ethnomusicology, Received her Master's Degree at Tbilisi State Conservatoire, Specialist at the International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: nino.razmadze@conservatoire.edu.ge

ეკატერინე ონიანი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის მაშარუდების ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

Ekaterine Oniani, Doctor of Musicology, Associate Professor at the Department of Music Theory at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: ekaterine.oniani@gmail.com

ჯერემი ფუთი, მერიდენის უნივერსიტეტის მაგისტრანტი ეთნომუსიკოლოგიაში (აშშ)

Jeremy Foutz, Magistracy Student at the University of Maryland (USA)

ელ. ფოსტა/E-mail: jeremy.foutz.2001@owu.edu

სვიმონ (ჯიკი) ჯანგალაშვილი, მუსიკოლოგიის დოქტორი, თბილისის ღვთაუნაშვილა სამების საკათედრო ტაძრის საპატრიარქო გუნდის რეჟერტი (საქართველო)

Svimon (Jiki) Jangulashvili, Doctor of Musicology, Director of the Holy Trinity Cathedral Church Choir of the Georgian Patriarchy (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: svimoni05@yandex.ru

ჯონ ა. გრემი, პრინსტონის უნივერსიტეტის დოქტორანტი (აშშ)

John A. Graham, Doctoral Student at the University of Princeton (USA)

ელ. ფოსტა/E-mail: jagraham@princeton.edu

ეკატერინე დიასამიძე, თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დოქტორანტი (საქართველო)

Ekaterine Diasamidze, Doctoral student at Iv. Javakhishvili Tbilisi State University (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: ekaterina05dias@yahoo.com

ბაია ჟუჰუნაძე, მუსიკოლოგი, თბილისის სახელმწიფო კონ-

Baia Zhuzhunadze, M.A. in Musicology, Specialist at the State

სერვატორიის მუსიკის თეორიის მიმართულების მაგისტრი (საქართველო)

Museum of Georgian Songs and Musical Instruments (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: baia-music@rambler.ru

ნინო ნანეიშვილი, სახელმწიფო მუსიკის მაგისტრი, სახელმწიფო მუსიკის უმაღლესი სკოლის ლაბორატორიის თანამშრომელი (საქართველო)

Nino Naneishvili, M.A. in Sacred Music. Laboratory worker at the High school of Church Chant (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: ninonaneishvili@gmail.com

გერდა ლეხლაიტერი, ფილოსოფიის დოქტორი მუსიკოლოგიაში, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ვენის ფონოგრაფიკული ისტორიული კოლექციის კურატორი და კომპაქტური დისკების პროექტის რედაქტორი (ავსტრია)

Gerda Lechleitner, Ph.D, Musicologist, Curator of the Historical Collections and editor of the CD-project at the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences (Austria)

ელ. ფოსტა/E-mail: gerda.lechleitner@oeaw.ac.at

ნონა ლომიძე, ხელოვნების მაგისტრი, ავსტრიის მეცნიერებათა აკადემიის ვენის ფონოგრაფიკული უმეტესი თანამშრომელი (ავსტრია, საქართველო)

Nona Lomidze, M.A., Freelancer at the Vienna Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Science (Austria)

ელ. ფოსტა/E-mail: nona.lomidze.music@gmail.com

ფრანც ფოდერმაიერი, ხელოვნების მაგისტრი და ფილოსოფიის დოქტორი, ვენის უნივერსიტეტის საპატიო პროფესორი (ავსტრია)

Franz Foedermayr, M.A., PhD, Professor Emeritus at the University of Vienna (Austria)

ელ. ფოსტა/E-mail: franz.foedermayr@univie.ac.at

მორიმოტო მასაკო, ფილოსოფიის დოქტორი, ნეიროლოგიისა და ფსიქიატრიის ეროვნული ცენტრის ტუბის ფუნქციონალური კვლევის დეპარტამენტის განყოფილების გაზეტ (იაპონია)

Morimoto Masako, Ph.D, Section Chief, Department of Functional Brain Research, National Center of Neurology and Psychiatry (Japan)

ელ. ფოსტა/E-mail: morimoto@ncnp.go.jp

ჰონდა მანაბუ, ფილოსოფიის დოქტორი, ფიზიოლოგიურ მეცნიერებათა ეროვნული ინსტიტუტის ასოც. პროფესორი (იაპონია)

Honda Manabu, Ph.D, Associate Professor of National Institute for Physiological Sciences (Japan)

ელ. ფოსტა/E-mail: honda@ncnp.go.jp

ნიშინა ემი, ტექნიკურ მეცნიერებათა დოქტორი, მულტიმედია ეროვნული ინსტიტუტის ასოც. პროფესორი (იაპონია)

Nishina Emi, Doctor of Engineering, Associate Professor of National Institute of Multimedia Education (Japan)

ელ. ფოსტა/E-mail: nishina@nime.ac.jp

კავაი ნორიე, ფილოსოფიის დოქტორი, საერთაშორისო მეცნიერების განვითარების ფონდის უფრ. მეცნიერთანამშრომელი (იაპონია)

Kawai Norie, Ph.D, Senior Research Fellow of the Foundation for Advancement of Inter-national Science (Japan)

ელ. ფოსტა/E-mail: kawai@action-net.co.jp

ოაჰაში ტსუმუ, ფილოსოფიის დოქტორი, საერთაშორისო მეცნიერების განვითარების ფონდის დირექტორი (იაპონია)

Ohashi Tsutomu, Ph.D, Director of the Foundation for Advancement of International Science (Japan)

ელ. ფოსტა/E-mail: qv102655@nifty.ne.jp

ლეილა მარუაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკის თეორიის კათედრის ასოცირებული პროფესორი (საქართველო)

Leila Maruashvili, Ph.D, Associate Professor at the Department of Music Theory at Tbilisi State Conservatoire (Georgia)

ელ. ფოსტა/E-mail: lmaruashvili@gmail.com

სიმპოზიუმის ორგანიზატორები მხარდაჭერისა და ხელშეწყობისათვის მადლობას უხდინან:

საქართველოს პრეზიდენტს
 საქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს
 საქართველოს საპატრიარქოს
 ქალაქ თბილისის მერიას
 საზოგადოებრივ მაუწყებელს
 საპატრიარქო ტელევიზია *ერთსულოვნებას*
რადიო მუზას
ფოლკრადიოს
კინოთეატრს რუსთაველს
გაზეთ 24 საათს
 გამომცემლობას *NOVA SCIENCE PUBLISHERS, INC.* და
 ქალბატონ ნადია გოცირიძე-კოლუმბუსს

წიგნის გამომცემლები მადლობას უხდინან:

ბატონ ბობ სეგრეიმს (მელბურნი, ავსტრალია) ქართველი ავტორების ინგლისური ტექსტების სტილისტური ჩასწორებისათვის

THE SYMPOSIUM ORGANIZERS ARE MOST GRATEFUL TO:

PREZIDENT OF GEORGIA
 MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENTS PROTECTION OF GEORGIA
 PATRIARCHY OF GEORGIA
 TBILISI MUNICIPALITY
 PUBLIC BROADCASTING OF GEORGIA
 PATRIARCHY TELEVISION *ERTSULOVNEBA*
RADIO MUZA
FOLKRADIO
CINEMA RUSTAVELI
NEWSPAPER 24 HOURS
NOVA SCIENCE PUBLISHERS, INC. AND MRS NADYA GOTSIRIDZE-COLUMBUS

THE PUBLISHERS ARE VERY GRATEFUL TO:

Mr. BOB SEGRAVE (Melburne, Australia) who provided the stylistic check of the English versions of the papers of Georgian authors

სიმპოზიუმში ჩატარდა საძაბრეშვილის პრეზიდენტის
გაბრიელ მისიძის საპატივსაცემო პატრონაჟით

THE SYMPOSIUM WAS HELD UNDER THE PATRONAGE OF Mr. MIKHEIL SAAKASHVILI,
PREZIDENT OF GEORGIA

სიმპოზიუმის ორგანიზატორებია:

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
საძაბრეშვილის კულტურისა და ძეგლის დაცვის სამსახურში
ძირითადი ხალხური სიმღერის სამართავრობის ცენტრი

ORGANIZERS OF THE SYMPOSIUM:

THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE
MINISTRY OF CULTURE AND MONUMENTS OF GEORGIA
THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG



საძაბრეშვილის კულტურის
და ძეგლის დაცვის სამსახური
საქართველოს სახელმწიფო



სიმპოზიუმში ჩატარდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში
THE SYMPOSIUM WAS HELD AT THE TBILISI STATE CONSERVATOIRE

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის
ცენტრის სამართავრობის ცენტრი

INTERNATIONAL RESEARCH CENTER FOR TRADITIONAL POLYPHONY OF TBILISI STATE CONSERVATOIRE

0108, თბილისი, გრიბოედოვის ქ. 8
8, GRIBOEDOV STR., TBILISI, 0108, GEORGIA

ტელ./PHONE: (+995 32) 2998953
ფაქსი/FAX: (+995 32) 2987187
ელ-ფოსტა/E-MAIL: polyphony@polyphony.ge
polyphony@conservatoire.edu.ge
geomusic53@yahoo.com
www.polyphony.ge

ძირითადი ხალხური სიმღერის სამართავრობის ცენტრი

THE INTERNATIONAL CENTRE OF GEORGIAN FOLK SONG

0164, თბილისი, აგმაშენებლის ბაზა. 103
103, AGMASHENEBELI AVE., TBILISI, 0164, GEORGIA

ტელ./PHONE: (+995 32) 2959473
ელ-ფოსტა/E-MAIL: icfgs@yahoo.com

